BRAVO!
EXEMPLAR DE ASSINANTE
VENDA PROIBIDA
OUTUBRO 2000 - ANO 4 - Nº 37 - R$ 8,00 www.bravonline.com.br
ENSAIO ESPECIAL
BRAVO!
COMEMORA
3 ANOS
E PERGUNTA:
QUAL O BALANÇO
DO JORNALISMO
CULTURAL?
ARTES PLÁSTICAS
PORTUGAL DESCOBRE
A OBRA ESSENCIAL
DE LYGIA PAPE
MOSTRAS DE CINEMA
O MELHOR E O PIOR
DO MUNDO NO RIO
E EM SÃO PAULO
MÚSICA
O JAZZ MORREU.
VIVA O
FREE JAZZ!
DANÇA
O TEMPO
SUSPENSO
DE MAGUY
MARIN
Peter Brook
Em entrevista exclusiva, o grande inovador do
teatro contemporâneo fala sobre sua nova montagem de
Hamlet e desenha o mapa da cena mundial

BRAVO!

OUTUBRO 2000 NÚMERO 37 http://www.bravonline.com.br

Capa: Peter Brook, fotografado por Antonio Ribeiro. Nesta pág. e na pág. 6, *Novas Tendências*, imagem de Iatã Cannabrava, exposta na 3ª Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba

ARTES PLÁSTICAS

CINEMA

TEATRO E DANÇA

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DE CAPA: DIVULGAÇÃO

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

MÚSICA

LIVROS

SEÇÕES

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em outubro: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

A imagem de Fernanda Montenegro vestida de Nossa Senhora na capa de **BRAVO!** resume o talento e a beleza da arte.

Antônio Reis
Salvador, BA

Senhora Diretora,

Koellreutter

Parabéns à revista **BRAVO!** pelas maravilhosas páginas publicadas na edição nº 36 sobre o mestre H.-J.Koellreutter (setembro de 2000). Acompanhei durante anos as palestras de Koellreutter e cheguei a conhecê-lo pessoalmente. Em 1946, aos vinte e poucos anos, era freqüentador assíduo dos concertos dominicais no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Nelson de Almeida Filho
Sorocaba, SP

Excelente a matéria sobre o meu pai publicada na edição nº 36 de **BRAVO!**. Vários dos simpatizantes dele aqui na Europa já viram e adoraram.

Michael Koellreutter
Londres, Inglaterra

Bravíssimo

Quero parabenizá-los pelas publicações de grande valor social, educacional e cultural que **BRAVO!** traz impressas em suas páginas.

Célio Borba
Curitiba, PR

Foi com grande prazer que recebi o exemplar nº 34 (julho de 2000) de **BRAVO!**. Morando na Bélgica há vários anos, tenho dificuldades de encontrar uma publicação da qualidade dos ensaios, das notas, das críticas, dos textos e das fotos de **BRAVO!**.

Alex Valle
Bruxelas, Bélgica

Ensaio!

Concordo com alguns pontos do artigo de Olavo de Carvalho publicado na edição nº 35 (*Preconceito da Moda*, agosto de 2000), como a afirmação de que Gilberto Freyre não era racista. Em certos pontos, no entanto, o autor se complica na argumentação. O relativismo não prega que todas as culturas são iguais. Ao contrário, trata-as verdadeiramente como são: diferentes! O que se pretende com o relativismo é aceitar a diferença entre as culturas, e não condená-las porque são diferentes da nossa. Esse foi um dos grandes erros dos primórdios da antropologia, quando as culturas eram classificadas numa escala de evolução. Não podemos negar que é um tanto difícil fazer um juízo de valor entre duas coisas completamente diferentes. E é impossível um indivíduo não se deixar influenciar pela cultura do lugar em que vive. A cultura está tão entranhada no cotidiano que não percebemos suas transformações.

Fernanda Xavier Colodetti
Rio de Janeiro, RJ

Cronicamente Inviável

Com a profundidade de um *Linha Direta* e a elegância de uma conversa de bêbados, o filme *Cronicamente Inviável* tem ganhado apreço entre os críticos. Muito me surpreenderam os comentários positivos à obra feitos em **BRAVO!**. Criticar e denunciar as mazelas do país é não somente muito fácil, como também redundante. Mesmo os menos cultos entre nós são informados dos tantos males do Brasil. Nada no filme de Bianchi é novidade. E há um problema ético gravíssimo. O filme, aparentemente, se propõe a não perdoar ninguém; ricos e pobres se encontram na mesma postura pouco ética perante a vida. Até aí tudo bem. O problema é que, ao fazer do personagem escritor também um facínora, o filme cai em um fatalismo niilista. Não estaria o próprio cineasta perdoando a si mesmo em suas próprias falhas? Afinal, se ninguém é ético, para que o ser?

Pedro Araújo
Rio de Janeiro, RJ

Briefing

Belíssima a constatação de Ana Maria Bahiana feita na edição de nº 34 de **BRAVO!** (julho de 2000): há jornalismo de menos e entretenimento demais na imprensa que cobre Hollywood. Pena que ela tenha levado três anos de **BRAVO!** (e sabe-se lá quantos anos mais de plantão na "Terra dos Sonhos") para chegar a tal conclusão. Mas ela não é a única culpada. O teor de sua coluna, *Briefing de Hollywood*, dentro de uma publicação séria voltada para as artes como **BRAVO!**, é a contradição em pessoa. É exasperante ter de se defrontar com o disparate de uma coluna voltada para o "cinemão" norte-americano. Não sugiro que Ana Maria Bahiana deixe de colaborar com a revista. Penso apenas que o *Briefing de Hollywood* deveria ser expurgado, e o talento da articulista, aproveitado de outras formas, como escrevendo reportagens sobre filmes que, mesmo sendo feitos em Hollywood, têm alguma relevância.

Fabio Prikladnicki
Porto Alegre, RS

Esclarecimento

Na crítica *Tudo sobre o Desagradável*, publicada na edição nº 36 (setembro de 2000) de **BRAVO!**, a co-autoria de Marcus Aurelius Pimenta em *Os Vermes*, de José Roberto Torero, não é citada porque o nome foi omitido pela assessoria de imprensa da editora na prova de leitura enviada para a revista.

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de* BRAVO!*, rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, a gritos@davila.com.br*

Nova seção de CDs

Álbuns recomendados passam a ser classificados por categoria

A seção de CDs de **BRAVO! On Line** (www.bravonline.com.br) está mais completa e fácil de navegar. Os álbuns recomendados estão classificados por categorias – jazz, pop rock, música barroca, world music, etc. –, com críticas e resenhas organizadas pela editora de música da revista, Regina Porto. Além de conferir os lançamentos, o internauta pode comprar na hora o que desejar, bastando para isso clicar no ícone indicado.

Ao lado, a página de CDs: organização

Os bastidores na rede

Saiba como foram feitas as principais reportagens publicadas nesta edição

Fernando Eichenberg conta para os internautas como foi sua entrevista com o diretor de teatro Peter Brook, capa desta edição, e Diógenes Moura fala de sua conversa com Gabriel Villela, que estréia a *Ópera do Malandro*. Ana Francisca Ponzio comenta a temporada do grupo da coreógrafa francesa Maguy Marin no Brasil. Também está à disposição no site o ensaio de Otavio Frias Filho sobre jornalismo cultural.

Ao lado, o diretor Gabriel Villela

FOTO EDUARDO SIMÕES

Almoço e arte com qualidade

As unidades do BRAVOCafé trazem novidades no cardápio e na programação cultural

Os dois endereços do **BRAVOCafé** – na loja Pão de Açúcar da Vila Nova Conceição (rua Afonso Brás, 480) e o recém-inaugurado na Pinacoteca do Estado de São Paulo (praça da Luz, 2), ambos em São Paulo – estão com novidades. Além dos cafés e salgados, o da pinacoteca oferece agora a opção de almoçar no bufê de saladas, sopas e quiches. Na Afonso Brás, o café da manhã é servido aos sábados e domingos, das 7h às 12h. O almoço durante a semana continua o mesmo e pode ser parte do programa que inclui visitas, com a van cultural, às melhores mostras de arte e concertos na cidade. A partir do dia 10, as vans vão levar à mostra *Expressionismo Alemão*, no Museu de Arte Moderna.

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETORA DE REDAÇÃO
Vera de Sá (*vera@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Chefe: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*). *Editor especial:* Jefferson Del Rios (*jefferson@davila.com.br*). *Editores:* Almir de Freitas (*almir@davila.com.br*), Aydano André Motta (*Rio de Janeiro; aydano@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*), Regina Porto (*porto@davila.com.br*). *Repórteres:* Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*); Renata Santos (*Rio de Janeiro; renata@davila.com.br*). *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Ana Francisca Ponzio, Daniel Piza. *Revisão:* Helio Ponciano da Silva (*chefe*), Denise Lotito, Ricardo Jensen de Oliveira. *Produção:* Alessandra Bento de Moraes (*secretária*)

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Editora:* Monique Schenkels (*monique@davila.com.br*)
Chefes: Therezinha Prado (*therezinha@davila.com.br*), Veruscka Girio (*veruscka@davila.com.br*). *Colaboradores:* Magno de Souza, Marcelo Martins.
Produção Gráfica: Wildi Celia Melhem (*chefe*), Teca Farah, Domingos Lippi

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Editor: Eduardo Simões. *Repórter:* Kiko Coelho. *Pesquisa:* Valéria Mendonça (*coordenadora*), Fernanda Rocha, Tomaz Klotzel. *Coordenação de Produção:* Regina Rossi Alvarez

BRAVO! ON LINE (http://www.bravonline.com.br)
Edição: Mari Botter (*mari@davila.com.br*). *Assistente:* Iza Aires. *Webmaster:* André Pereira (*webmaster@davila.com.br*).
Webdesigners: Luiz Fernando Bueno Filho (*fernando@davila.com.br*), Herman Fuchs (*fux@davila.com.br*). *Assistente:* Flavio Marinho dos Santos

COLABORADORES (revbravo@davila.com.br)
Adélia Borges, Adriana Braga, Adriana Méola, Agnaldo Farias, Aimar Labaki, Alberto Fuguet (*Santiago*), Alcir N. Silva (*Nova York*), Angélica de Moraes, Antonio Prada, Ariano Suassuna, Arthur Omar, Artur Nestrovski, Artur Xexéo, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Beatriz Albuquerque, Bernardo Carvalho, Bob Wolfenson, Bruno Veiga, Carlito Azevedo, Carlos Heitor Cony, Christian Parente, Cláudia Riccitelli, Claudio Edinger, Cristiano Mascaro, Daniela Rocha, Diógenes Moura, DJ Vortex, Dmitri Ukhov (*Moscou*), Duda Leite, Elisa Byington (*Roma*), Eneida Serrano, Enio Squeff, Fernando de Barros e Silva, Fernando Cocchiarale, Fernando Eichenberg (*Paris*), Fernando Kinas, Fernando Monteiro, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, Flávia Sekles (*Washington*), Flávio Florence, Frédéric Pagès (*Paris*), Frederico Morais, Georgia Lobacheff, Guga Stroeter, H.-J. Koellreutter, Hugo Estenssoro (*Londres*), Irineu Franco Perpétuo, Ivana Bentes, Janete El Haouli, João Marcello Bôscoli, João Marcos Coelho, João Máximo, João Paulo Farkas, José Alberto Nemer, José Antonio Pasta Jr., José Castello, José Galisi Filho (*Hannover*), José Miguel Wisnik, José Onofre, José Roberto Teixeira Leite, Julio de Paula, Katia Canton, Lauro Machado Coelho, Leda Tenório da Motta, Leo Gilson Ribeiro, Líbero Malavoglia, Lorenzo Mammì, Luciano Pires, Luis Fernando Ramos, Luis Fernando Verissimo, Luis S. Krausz, Luiz Antonio de Assis Brasil, Luiz Arthur Nunes, Luiz Camillo Osorio, Luiz Carlos Maciel, Luiz Marques, Mabel Böger, Márcio Marciano, Marco Antonio Rodrigues, Maria da Paz Trefaut, Maria de Lourdes Sekeff, Mariana Barbosa (*Londres*), Mauro Muszkat, Miguel Sanches Neto, Moacir dos Anjos, Moacyr Scliar, Ned Sublette (*Nova York*), Nei Duclós, Nelson de Oliveira, Nelson Hoineff, Nirlando Beirão, Olavo de Carvalho, Otavio Frias Filho, Paulo Fridman, Paulo Garfunkel, Paulo Markun, Pedro Butcher, Rafael Lain, Ramiro Zwetsch, Reinaldo Azevedo, Reinaldo Maia, Renata Pallottini, Ricardo Calil (*Nova York*), Ricardo Ribenboim, Rico Lins, Rogério Reis, Rogério Sganzerla, Ronaldo Miranda, Rubens Fernandes Jr., Samuel Araújo, Sara Facio (*Buenos Aires*), Sebastião Milaré, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade, Sérgio de Carvalho, Sergio Rocha Rodrigues, Silvia Fernandes, Tadeu Chiarelli, Tania Menai (*Nova York*), Tânia Nogueira, Teixeira Coelho, Tonica Chagas (*Nova York*), Violeta Weinschelbaum (*Buenos Aires*), Wilson Martins

PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Diretor Comercial: Alfred Bilyk (*bilyk@davila.com.br*). *Executivos de Negócios:* Carlos J. Salazar, Luiz Carlos Rossi, Mariana Peccinini. *Coordenação de Publicidade:* Suely Gabrielli

Representantes: Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 – e-mail: espacom@persocom.com.br / Paraná – Yahn Representações Comerciais S/C Ltda. – r. Senador Xavier da Silva, 488, cj. 808 – Centro Cívico – CEP 80530-060 – Curitiba – Tel.: 0++/41/232-3466 – Fax: 0++/41/232-0737 – e-mail: yahn@b.com.br / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1404 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/533-3121 – Tel.: 0++/21/524-2757 – triunvirato@openlink.com.br – Exterior: Japão – Nikkei International (mr. Hiroki Jimbo) – 1-6-6 Uchikanda, Chiyodaku – Tokyo – 101-0047 – Tel. 81 (03) 5259-2689 – Fax: 81 (03) 5259-2679 – e-mail: jimbo@catnet.ne.jp – Suíça – Publicitas (mr. Christoph Reimann) – Kirschgartenstrasse 14 – CH-4010 – Basel – Switzerland – Tel. ++41 (61) 275-4720 – Fax: ++41 (61) 275-4666 – e-mail: creimann@publicitas.com – Publicitas (mr. Heinrich Jung) – Neumühlequai 6 – CH-8021 – Zurich – Switzerland – Tel. ++41 (1) 257-8365 – Fax: ++41 (1) 251-3372 – e-mail: hjung@publicitas.com – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Rue Centrale 15 – CH-1003 – Lausanne – Switzerland – Tel. ++41 (21) 318-8261 – Fax: ++41 (21) 318-8266 – e-mail: hdemedina@publicitas.com

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Diretor: Sérgio Luiz Colletti (*colletti@davila.com.br*). *Administração:* Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Representantes: Peach Work – Tel./Fax: 0++/11/3399-2237 – e-mail: *pwork@zip.net*; Eduardo Vieira Gonçalves
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Gracefli, Viviane Ribeiro – Tel. (DDG): 0800-14-8090 ou 0800-90-8090 – Fax: 0++/11/3046-4604

DEPTO. DE COMUNICAÇÃO: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*), Marina Leme (*marina@davila.com.br*)
Assessoria de imprensa: Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

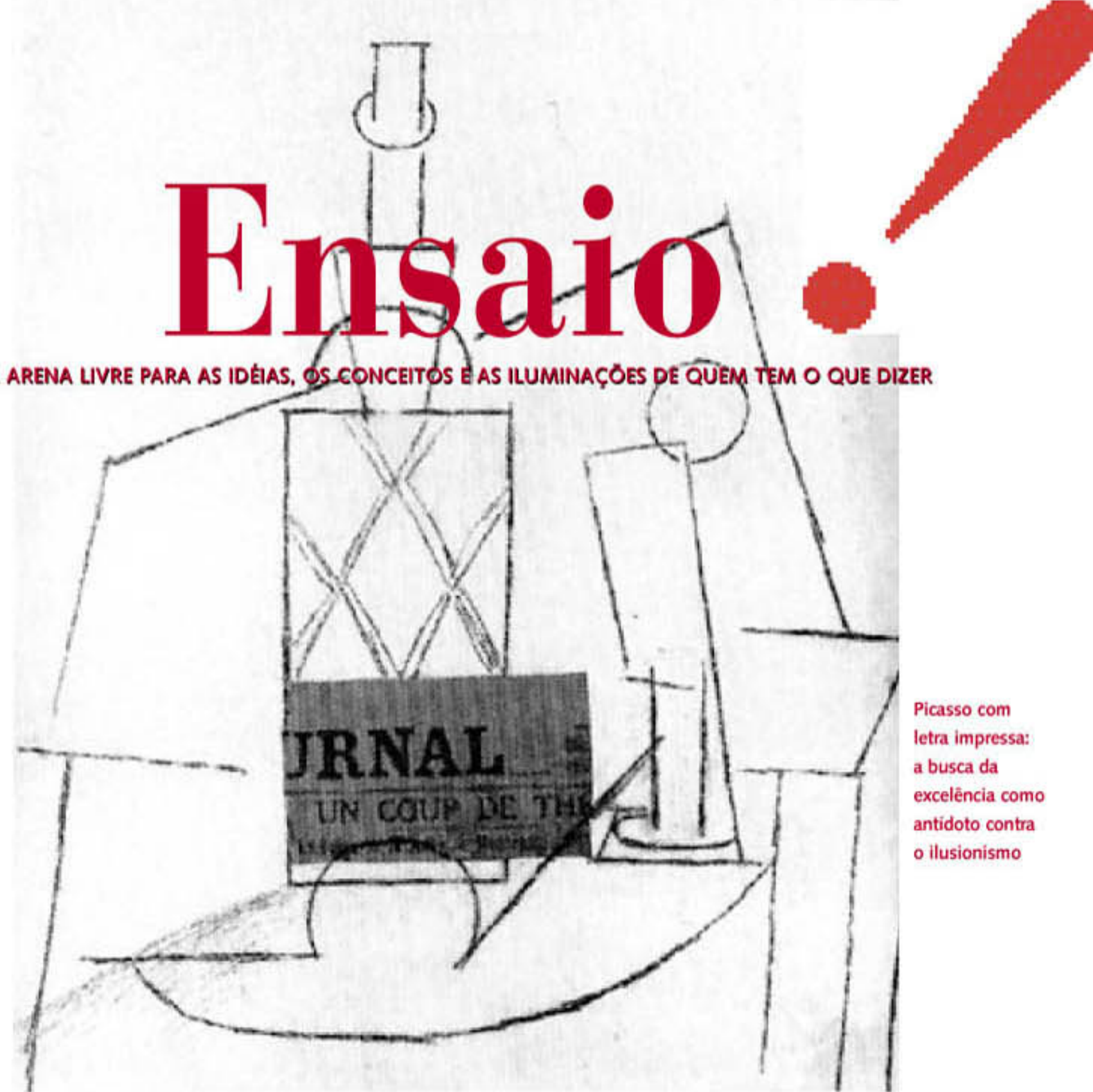
DEPTO. ADMINISTRATIVO/FINANCEIRO
Diretor: Renato Strobel Junqueira (*renato@davila.com.br*). *Gerente:* Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*).
Contador: Wilson Tadeu Pinto (*wilson@davila.com.br*). *Assistente:* Nadige Vieira da Silva (*nadige@davila.com.br*)

EDITORA D'AVILA LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da Editora D'Avila Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm.) / 3849-7202 (Redação) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@davila.com.br – Home Page: **www.bravonline.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tels. 0++/21/524-1014/524-1047 – Fax: 0++/21/220-1184 – CEP 20020-080. Jornalista responsável: Vera de Sá – MTB 676. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. Fotolitos e Impressão: Takano Editora Gráfica Ltda. – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida

Ensaio!

A ARENA LIVRE PARA AS IDÉIAS, OS CONCEITOS E AS ILUMINAÇÕES DE QUEM TEM O QUE DIZER

Picasso com letra impressa: a busca da excelência como antídoto contra o ilusionismo

A ética e a prática

Ao completar três anos, **BRAVO!** propõe a discussão sobre o exercício do jornalismo cultural no Brasil, tema que ocupa os cinco ensaístas desta edição

Esta é a edição de terceiro aniversário de **BRAVO!**, marco de um percurso em que as conquistas – os leitores, os prêmios, o prestígio já internacional – justificariam a expressão de uma autêntica alegria celebratória. Ela existe, e com o despudor da juventude, aqui contido em favor da maturidade da reflexão expressa nos cinco ensaios que se seguem. Há três anos, a excelência da informação, análise e crítica da produção literária, cinematográfica, musical, de artes plásticas, teatro e dança que ocupa as páginas da revista é seu maior patrimônio. É para fazer jus a ele que hoje **BRAVO!** comemora seu aniversário detendo-se no exame, análise e crítica do próprio campo de atuação: o jornalismo cultural.

Em carta datada de 1908, Rainer Maria Rilke preveniu um jovem poeta contra as "profissões meio-artísticas", definidas como aquelas que, apesar da ilusão de uma proximidade da arte, praticamente a negam. Aí incluiu quase toda a crítica, três quartos "daquilo que se chama" literatura e todo o jornalismo. Desnecessário dizer que também é motivo de celebração a obsolescência das premissas de um dos maiores poetas de língua alemã do século e que o jornalismo aqui exercido, antiilusionista por definição, postula sua integral especificidade. Mas, passados mais de 90 anos, ainda que descartadas as contingências, as palavras de Rilke conservam o poder de definir a discussão de uma ética e uma prática jornalística. Discussão que ocupa os ensaístas Sérgio Augusto de Andrade, Olavo de Carvalho, Sérgio Augusto, Fernando de Barros e Silva e o convidado especial Otavio Frias Filho. – VERA DE SÁ

OUTROS FENÔMENOS

Foram-se os festivais

Temos hoje mais diversidade cultural e menos riqueza

Por **Otavio Frias Filho**

Esteve em curso no mês passado um grande festival de música popular brasileira, patrocinado pela maior televisão do país. Perdido na grade da programação habitual, o festival passou quase despercebido. Ninguém se mobilizou, ninguém torceu, ninguém sabia alguma canção de cor. Seria possível surgir alguma galvanização quando o concurso chegasse à final. Mas nada que se compare à atmosfera de engajamento que cercou os festivais de música dos anos 60.

Não sei se a composição popular é mais fraca hoje do que naquela época; talvez sim. Mas a mudança da atmosfera em torno desses festivais tem a ver com fenômenos muito mais amplos que afetaram a produção da cultura e exercem efeitos sobre o jornalismo cultural. Segue uma tentativa de enumerar e resumir esses fenômenos.

Mais coisas passaram a fazer parte da "cultura". Até poucas décadas atrás, o jornalismo cultural se dedicava a cinco ou seis modalidades (literatura, cinema, teatro, etc.), cada uma dotada de um repertório mais ou menos limitado e conhecido. Houve uma explosão antes de mais nada quantitativa. As fronteiras entre os gêneros se confundiram, novas formas de produção passaram a ser vistas como tais, a circulação de informação cultural cresceu muito. Há simplesmente mais filmes, mais discos, mais livros e mais peças à disposição do público. É mais difícil cobrir essa área de repente tão ampliada. Os melhores esforços resvalam para um jornalismo balcanizado em guetos culturais.

Desapareceu uma linguagem comum. Era norma, no passado ainda recente, que o jornalismo cultural estivesse impregnado de uma determinada concepção de valor. Antes dos anos 80, por exemplo, ele esteve a serviço de uma idéia aristocrático-popular de cultura, nostálgica das experiências que 1964 viera interromper. Nos anos 80, essa concepção foi desmantelada por outra, sua oposta, que legitimava a cultura internacional de massas. Atualmente, a própria ausência de critérios impede que se adote uma posição programática nesta ou naquela direção. A "ideologia" do jornalismo cultural se tornou eclética e relativista, para não dizer errática.

A heterogeneidade do público também aumentou. Tornou-se abissal o fosso que separa um público "culto", capaz de dominar repertórios tradicionais, e a grande massa de consumidores de entretenimento. O resultado é que, nos meios de informação não-especializada, a prioridade passou a ser o que é capaz de atrair atenção universal (Madonna, Spielberg), enquanto nos meios especializados a especialização atingiu extremos nunca vistos. Há publicações e sites para todos os gostos, todos os fã-clubes e todas as manias.

> O trabalho dos críticos na imprensa perdeu parte de sua dimensão analítica e ganhou uma mais pragmática

A crítica passou a ser serviço. O trabalho dos críticos na imprensa perdeu parte de sua dimensão analítica e ganhou uma dimensão mais pragmática, de recomendação para consumo, no estilo "vá ver" ou "fuja!". Apesar de haver críticos que se situam a meio caminho entre o ensaísmo e o jornalismo (Marcelo Coelho, Arthur Nestrovski, Nelson Ascher, para citar alguns), cresceu a distância entre a crítica midiática, de caráter utilitário, e a crítica intelectual, fechada no ambiente universitário.

A cultura deixou de ser um processo seqüencial. Pelo menos até o Modernismo, os movimentos artísticos e culturais tinham uma pretensão histórica, a de suplantar o padrão estabelecido, criticando suas conquistas e preconizando valores antagônicos aos vigentes. Havia uma percepção clara de *antes* e *depois*. Isso também desapareceu. O que caracteriza a cultura contemporânea, nas mil combinações de hibridismo e paródia em que ela prospera, é existir num eterno presente.

A conseqüência desse fenômeno foi desprovincianizar o ambiente cultural. A alta voltagem que marcou o teatro, o cinema e a música popular nos anos 60 dependia de um público ingênuo e concentrado, embora já numeroso. Dependia também de uma épica cultural, que acreditava ser revolucionária e era, ao menos, intensamente programática. Tudo isso perdeu sentido com a consolidação da mercadoria como forma essencial também da cultura. Sua dinâmica de equivalências dissolve a diferença entre bom e ruim, novo e antigo, criação e banalidade. O saldo é favorável quanto à diversidade; provavelmente desfavorável quanto à riqueza.

Baixa voltagem: já não se fazem mutantes como antes, ou não se pode

FOTO FOLHA IMAGEM/DIVULGAÇÃO

SEMPRE ALERTA

O frenesi do furo

Os editores já não se preocupam em dar boas matérias

Por **Sérgio Augusto**

O filho de um amigo, estudante de Comunicação, escolheu como tema para seu trabalho de fim de curso os cadernos de cultura e variedades dos quatro principais jornais brasileiros. Como fora motivado por um texto, bastante crítico, que aqui neste espaço dediquei ao assunto, em dezembro de 1997, não se deu por satisfeito em apenas me ouvir, para considerações sobressalentes e aprofundamento de alguns tópicos; também me pediu que lhe sugerisse um título para a dissertação. Saiu de chofre: "Leu um, leu todos". Ele gostou, mas logo disse que não o usaria para não ser injusto com o *Caderno 2* de *O Estado de S.Paulo*, que ele, com razão, considera um caso à parte, de longe, o melhor de sua espécie, o único da imprensa diária que, a seu ver, acredita na "força do texto" e investe na "inteligência do leitor", não receia deixar em segundo plano o jornalismo de agenda (ou seja, aquele cujas pautas são ditadas por eventos e lançamentos do dia ou da semana) e não se entregou, como os demais, "ao frenesi do furo".

Por coincidência, naquele mesmo dia, os principais segundos cadernos haviam dedicado suas capas (ou primeiras páginas) a um musical de Chico Buarque e Edu Lobo. Não a um espetáculo pronto, mas ao início dos ensaios. E pensei comigo: "Puxa, o jornalismo de agenda está se aperfeiçoando; já nem espera mais pelo lançamento". Claro que a pauta era tão válida e promissora quanto seria uma reportagem sobre o primeiro dia de filmagem da nova obra de Walter Salles ou o primeiro ensaio da mais nova encenação de Antunes Filho. O que me incomodou não foi o assunto em si, mas, como de hábito, sua evidente manipulação por gente estranha ao ofício. Uma coisa é um repórter tomar conhecimento de que Chico e Edu começarão a ensaiar um musical no dia seguinte e articular uma cobertura daquele encontro; outra é essa pauta chegar empacotada às redações por agentes e *promoters*. A diferença entre as duas é a mesma que existe entre jornalismo e marketing, canais há muito indistintos nestas paragens.

Bem, eu talvez esteja sendo um tanto ou quanto purista, senão mesmo um saudosista dos tempos em que cada segundo caderno tinha uma boa margem de pautas exclusivas e os melhores da espécie sabiam manter a indústria cultural no seu devido lugar. Mas como não sentir saudade de quando os jornais prezavam a diferença e desprezavam pautas exógenas? No começo dos anos 60, o segundo caderno do *Correio da Manhã* (que aos domingos se chamava *Quarto Caderno*) não era um fac-símile do *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, e vice-versa. Nem tudo que estreava ou era lançado no mercado merecia nos dois mais influentes diários cariocas (*O Globo*, naquela época, não contava) as extensas, e quase sempre laudatórias, reportagens a que hoje qualquer bobagem tem direito. A palavra *hype*, se já existia, circulava apenas na redação do *Variety*. Quando fui editor do segundo caderno do *Correio da Manhã*, cansei de relegar a notas ou minúsculas reportagens o que aos críticos de minha equipe ou a mim parecia pouco relevante, descartável, indigno, pois, de ocupar o espaço de um bom *feature* sobre assunto mais interessante, embora não necessariamente atual. Se o *feature* fosse bom, inteligente, bem escrito, ainda que sobre o sexo dos anjos, que se danasse a "atualidade".

> O *modus operandi* dos jornais nos últimos anos foi o grilhão que faltava para escravizar a imprensa à indústria cultural

Tive provas palpáveis dessa diferença quando, meses atrás, remexendo em papéis velhos, encontrei vários segundos cadernos e cadernos B de 30 e 40 anos atrás, alguns com a mesma data mas tão diferentes entre si no que diz respeito a pautas que até pareciam circular em cidades diferentes. A imaginação ainda estava no poder. E a liberdade de criar também. Na tarde de 14 de janeiro de 1965, por exemplo, estava eu dando tratos à bola sobre o que publicar na capa do caderno do dia seguinte quando chegou à minha mesa uma coleção de seis esplêndidas fotos de leões numa savana africana. No dia seguinte, saímos com uma página bonita graficamente, com cinco fotos de leões, acompanhada de um texto sobre a presença do rei dos animais na literatura, nas artes etc. e um título que hoje seria ainda mais ousado porque quase ninguém mais sabe latim: *Leo, Leonis, Leoni, Leonem, Leo, Leone* — disposto na página verticalmente, é claro. Fez o maior sucesso, e ninguém me cobrou porque não dera na primeira página a estréia, digamos, de um show de Helena de Lima, que eu achava um porre, ou uma reportagem sobre o imerecido sucesso que a versão brasileira do musical da Broadway *Como Vencer na Vida sem Fazer Força* estava fazendo.

Quem hoje puser os olhos nessa página há de pensar que vivia-

mos, então, sob a mais férrea censura, que os leões substituíam alguma reportagem previamente vetada pela censura militar. Em 1965, os militares ainda não haviam instalado censores nas redações, mas já trabalhávamos sob outro tipo de pressão: a pressão da agenda, do mercado e da caitituagem. Os leões foram um involuntário protesto contra a pasmaceira editorial, contra a censura do previsível. Hoje um editor de segundo caderno não conseguiria fazer algo similar, sobretudo porque não desfruta da mesma autonomia de seus antepassados, que operavam com extrema liberdade de ação, mesmo se muito jovens e pouco experientes como eu era em agosto de 1965. Sua sugestão de pauta seria brecada na reunião com os demais editores e o editor-chefe, se é que até ao *comintern* do jornal chegaria depois de submetida à apreciação de seus subalternos.

Não saberia precisar, exatamente, quando tudo mudou nem quem teve a idéia de equalizar todas as seções do jornal, submetendo-as a um mesmo conjunto de regras, necessidades e urgências, que terminou por inibir a criatividade dos cadernos dedicados à cultura e a exigir deles obrigações antes exclusivas das editorias de cidade, política, economia e esporte. Mas se alguém me dissesse que foi na *Folha de S.Paulo* que essa "revolução" começou, uns 15 anos atrás, não me seria fácil desmenti-lo. Conferir à cultura o mesmo status jornalístico da política e da economia foi, sem dúvida, um avanço, mas algumas deformações ocorreram, ao longo do processo, nenhuma tão lamentável quanto o desatinado culto ao furo, à primeira mão, à exclusividade, que na maioria dos segundos cadernos vicejou. Os editores de cultura e amenidades não se preocupam mais em dar bem um assunto em seus cadernos; sua única e obsessiva preocupação é dar antes o que quer que seja, é "furar o concorrente", como se um novo livro de Rubem Fonseca ou um novo disco do Caetano fosse uma novidade tão importante para a vida da população quanto a notícia de mais um plano econômico do governo ou a descoberta de uma falcatrua no sistema bancário.

Resultado: os editores e seus subordinados trabalham num clima de permanente paranóia, receosos de serem furados pelos concorrentes. Preferem sair na frente com uma reportagem eventualmente feita nas coxas, a esperar mais 24 horas para produzir uma matéria mais completa e bem escrita — e com isso todos perdem, especialmente o leitor. Esse novo *modus operandi* foi o grilhão que faltava para escravizar a imprensa à indústria cultural, a fazer desta ou de seus intermediários os virtuais editores dos segundos cadernos, na medida em que são eles (editores de livros, produtores de discos e shows, etc.) que, com a desculpa de que não querem privilegiar este ou aquele veículo, determinam em que dia tal e qual espetáculo ou artefato cultural deve ser coberto ou resenhado na mídia impressa.

Já ouvi um *promoter* ter o descaramento de argumentar que essa *démarche* é "mais democrática", pois atenderia a todos os veículos indistintamente. Todos, vírgula. Só os chamados quatro grandes jornais do eixo Rio–São Paulo costumam se beneficiar dos pacotes das editoras e gravadoras. Várias vezes *O Dia*, cuja tiragem é não sei quantas vezes maior que a do *Jornal do Brasil*, teve de se desdobrar para obter as provas de um candidato a best seller no mesmo dia em que elas chegaram, empacotadinhas, às redações da *Folha*, do *Estadão*, do *Globo* e do *Jornal do Brasil*.

Leu um, leu todos: os pacotinhos dos *promoters* estão sempre prontos

Esse controle sobre a mídia seria um eterno maná para a indústria cultural não tivessem os jornais desenvolvido o perverso hábito da retaliação, cujos maiores prejudicados são justamente os escritores e artistas em geral. Explico: se, graças ao empenho de algum de seus comandados, o jornal X consegue publicar a resenha de um livro ou uma reportagem sobre determinado evento na frente do jornal Y, este, enciumado, ferido na sua soberba, vai fatalmente boicotar o livro e o evento em suas páginas. Na melhor das hipóteses, não dará a nenhum dos dois o destaque que mereciam, relegando-os a um canto do caderno. Na pior das hipóteses, simplesmente ignorará sua existência, não lhes concedendo uma linha sequer. Isso acontece com enorme freqüência e não configura apenas uma sacanagem com o leitor e os criadores envolvidos, mas também um suicídio editorial, na medida em que expõe o editor a dois tipos de acusação: ou bem ele deu mostras de insensibilidade e incompetência ou comportou-se de forma aética e antijornalística. Se isso é ser moderno, tragam-me de volta a calandra.

FOTO HULTON GETTY

FOTO KEYSTONE

QUINTESSÊNCIAS

A lição dos abacates

A cultura não é para muitos nem para amadores

Por **Sérgio Augusto de Andrade**

Definir as relações entre nossa imprensa e nossa cultura talvez seja o mais próximo que já se tenha chegado de um gênero que me é não só indiferente mas positivamente detestável: a ficção científica. Por outro lado, é sempre estimulante descrever o que não existe.

O que se classifica entre nós, afinal, de jornalismo cultural, é na verdade um exercício destinado a retardados ou acadêmicos — o que sempre formou, como todos sabem, um mesmo grupo. Os que escrevem para retardados suspeitam que a cultura, como certas rampas, seja algo de acesso universal — e necessite, portanto, de esclarecimentos ininterruptos sobre o que deve soar óbvio para qualquer criança distraída que tenha conseguido o invejável triunfo de concluir a terceira série —; os que escrevem para acadêmicos desconfiam que a cultura seja um diálogo fechado que deve assumir o estilo de um comentário ecoando, com curioso heroísmo, numa palestra vazia. Ambos partem de um pressuposto que não é só falso, mas de tocante ignorância. A cultura nunca foi para muitos — como querem os primeiros —; nem para poucos — como insistem os segundos. A cultura é dirigida, simplesmente, para pessoas certas — ao contrário da arte, que sempre foi dirigida para pessoas erradas. Um único fato continua indiscutível: não é a cultura que é para muitos; é a religião. Quem acreditar que todos têm direito a partilhar de sua festa está confundindo uma *garden-party* com um *petit comité*. Desde o século de ouro de Péricles e sua multidão de escravos, a cultura nunca deixou de ser um privilégio. Além disso, embora toda cultura seja uma cultura de elite, nenhuma é mais elitizada, como se sabe, que a cultura popular. Entregue a si própria, a cultura popular se esgota como um fenômeno próprio ou para a sociologia — essa ilusão sem sentido —, ou para a análise patológica. Uma confusão primordial e básica sobre seu próprio tema é o primeiro problema de nosso jornalismo cultural.

O segundo é a sistemática confusão entre a crítica e a descrição de eventos, a divagação sobre o entretenimento, e a agenda de variedades. Ou se estabelece um parâmetro discretamente menos familiar que o habitual, ou o jornalismo cultural continuará condenado a agonizar como uma teimosa contradição em termos — teimosa e de comovente inocência. É um aspecto que me embaraça: meu problema sempre foi minha desumana capacidade de me comover.

A melhor tradição de nosso ensaísmo — o de Sérgio Buarque de Holanda, Paulo Duarte, Álvaro Lins, Murilo Mendes e, em certo sentido, o de Vicente Ferreira da Silva e José Guilherme Merquior — parece ao mesmo tempo sedutora demais e metodologicamente impossível de ser aplicada ao que nos envolve, intriga ou provoca. Estamos condenados a um modelo que, pior do que não ser nosso, só o fato de não ser bom. Nosso jornalismo cultural é um espelho muito pouco lisonjeiro de nossa cultura. Não por tentar ser crítico, evidentemente — mas por tentar ser inteligente. A burrice é um mal congênito.

Em nenhum momento é possível encontrar um tipo qualquer de radicalismo que se justifique pela ferocidade de seu próprio impulso — mas sempre pela vaidade gratuitamente bombástica que lhe serve de inspiração. Clareza nos alvos é uma qualidade invejável para quem pretende sair atirando. Não há mais tiros; não há mais espaço para qualquer polêmica que não revele, cedo ou tarde, a vaidade indiferente de seu autor.

Nosso jornalismo cultural é feito por donas de casa para ser lido como palavras cruzadas em clínicas geriátricas

É muito provável, também, que tudo se reduza a outra de minhas convicções intoleravelmente conservadoras, mas eu sempre acreditei que qualquer jornalismo — cultural ou não — seja uma atividade intelectual. Sem o hábito do radicalismo, a inteligência não é mais uma qualidade viva como um animal inquieto, mas simplesmente um eunuco tagarela. Nosso jornalismo cultural é feito por donas de casa para ser lido como palavras cruzadas em clínicas geriátricas. O caso de **BRAVO!** é muito específico e, a seu modo, original — não necessariamente por seus méritos ou seus problemas, mas pela natureza de sua singularidade.

A função essencial de qualquer jornalismo cultural é simples: é estabelecer padrões. O nível desses padrões, no entanto, me parece essencial — não se trata, como já se notou, de distinguir o que é bom do que é ruim, mas o que é bom do que é excelente. Não estamos mais acostumados ao melhor — estamos acostumados ao moderno, o elegante, ou o fotogênico. Desaprendemos a distinguir o que é marketing do que é real; o que é truque do que é visceral; o que é um estrondo artificial do que é um murmúrio decisivo. Nossa cultura crítica não parece equipada com músculos, mas

Como *Jornada nas Estrelas*: a discussão sobre uma ficção

com gravatas-borboleta. Há substituições melhores.

Além disso, quem trate de cultura talvez devesse ter, por obrigação moral básica, o compromisso tácito de saber escrever. O primeiro problema é que ninguém pode saber escrever se não souber pensar. O segundo é que é sempre bom não confiar demasiadamente nas facilidades de um estilo que, mesmo fluente, nunca deve ser imediato. O terceiro problema é que somos condescendentes demais com nossas próprias emoções para avaliar, com qualquer intensidade, seja o que for. Na maior parte dos casos, ou parecemos donzelas suscetíveis ou analistas de mercado frustrados. Não sei o que é pior.

Se há solução, não é – garanto – problema meu. Nada me é mais indiferente que sugerir qualquer caminho para qualquer tipo de análise – mesmo que fosse, naturalmente, de minha competência. O jornalismo cultural brasileiro que amadureça, como certas frutas. Não deve ser difícil – qualquer abacate é capaz de amadurecer. Abacates não são notados, particularmente, por sua vaidade, sua displicência com o estilo ou sua ostensiva ignorância. Imitemos os abacates.

Por enquanto, jornalismo cultural é o que acontece quando alguém opina sobre um livro, por exemplo, que efetivamente leu, efetivamente avaliou e efetivamente refletiu antes de comentar. Sua leitura, sua avaliação, sua análise e seu comentário são invariavelmente uma ofensa, um trote ou uma irreparável perda de tempo. Ao contrário de concursos de karaokê, cultura não é para amadores. Ou a cultura é uma aventura, um desacato e um risco ou é uma travessura para divertir macacos. Já é hora de abandonarmos nosso zoológico tão ameno, tão particular, tão querido e tão profundamente nosso para paisagens um pouco mais selvagens.

O melhor exemplo de jornalismo cultural, para mim, continua sendo o que o Islã, com tanta sabedoria, proferiu sobre os *Versos Satânicos* de Salman Rushdie.

O ANTILEVIATÃ

O debate impossível

Como discutir idéias em um ambiente de fanáticos?

Por **Olavo de Carvalho**

Além de sua função primeira e óbvia de registro informativo, o jornalismo de cultura pode ser, tende a ser e se espera que seja um lugar privilegiado para o debate cultural. Mas, no Brasil, esse debate se tornou pura fraude, desde que praticamente todos os canais de difusão foram monopolizados por um movimento político organizadíssimo, rico, financiado do exterior e empenhado em tudo pôr a serviço de sua ambição de poder ilimitado. "Cultura é o novo nome da propaganda", dizia Fernando Alves Cristóvão, o grande crítico português (autor do melhor livro que já se escreveu sobre Graciliano Ramos). Em parte alguma essa definição cruel é tão justa e veraz quanto no Brasil. Cultura, neste país, é autoglorificação comunista e preparação do morticínio redentor. Nada mais – exceto se por "mais" se entende aquela camada de esteticismo cosmético e lúdico que ainda se tolera a título de camuflagem psicológica e suporte comercial da operação.

A redução do debate cultural ao confronto político já é, por si, a oficialização da barbárie. Mas, quando até mesmo o confronto deixa de ser confronto, para se tornar a repetição unilateral e obsessiva dos slogans de uma facção, falar em barbárie é eufemismo. Entre os bárbaros há pelo menos variedade e disputa. Estamos é numa prisão. Conto nos dedos das mãos as publicações culturais que não estão comprometidas com esse esquema faccioso, brutal e despudoradamente mentiroso, que, tudo controlando com mão de ferro, ao mesmo tempo se prevalece da identidade convencional de oprimido e perseguido, que ele próprio criou pela propaganda, para denunciar qualquer crítica, por mais discreta e fundamentada, como odiosa repressão autoritária.

As revoluções sangrentas são antecipadas por uma redução das idéias à expressão direta e rasa de frases feitas

Querem um exemplo? O professor Milton Santos, no livro *Território e Sociedade*, se queixa do controle totalitário que impede o debate nas universidades. Diante disso, imaginamos que finalmente uma voz corajosa se ergueu contra o establishment esquerdista que sufoca toda oposição. Mas logo vemos que é precisamente o contrário, que ele está falando é contra... os neoliberais. Ora, quantos professores, na universidade em que ele trabalha, têm espaço para defender abertamente o neoliberalismo, o liberalismo clássico, o conservadorismo ou coisa parecida? O dogma imperante na USP é o marxismo, ponto final, e os incomodados que se mudem.

O dono da casa expulsa metade dos moradores, amarra a outra metade num canto, vocifera o dia inteiro sua infernal monologia e depois ainda se lamenta, com lágrimas de autopiedade nos olhos: "Ai, ninguém me deixa falar!". O cinismo, aí, atinge as alturas do alucinante. Mais adiante, o professor Santos se queixa do presidente da República, que, segundo ele, "eliminou todo debate, toda crítica", não admitindo "nenhuma discrepância com o que ele próprio pensa". Lendo isso, só podemos pensar que FHC mandou prender seus desafetos, colocou censores nos jornais, grampeou os telefones de seus opositores, baixou um controle férreo sobre a intelectualidade universitária e obriga toda a nação, em disciplinado coro escolar, a entoar diariamente um hino de louvores à sua pessoa. Mas tudo o que o professor tem a nos contar sobre os feitos ditatoriais do presidente se resume no seguinte: FHC disse, de passagem, que a esquerda é burra e vagabunda. Isso foi tudo.

ENSAIO

Esfrego os olhos, incrédulo. Diariamente chega-nos a gritaria infernal contra FHC ressoando nas passeatas, repetida nos palanques, nas rádios, nos canais de tevê, estampada em jornais e revistas, condensada em inscrições nos muros. Chamam-no de ladrão, de vigarista, de vendido, de canalha, até de assassino. Clamam abertamente pela sua destituição, pela sua prisão, pelo seu fuzilamento. E não se contentam em clamar: preparam-se para passar das palavras aos atos; acumulam armas e treinam guerrilhas, sonhando com o cadáver de FHC a escorrer, sangrando, pelo *paredón*. E se o presidente, após tudo suportar calado durante anos, de repente deixa escapar um tímido desabafo casual, um desabafo típico de social-democrata hesitante, incapaz de um gesto de autoridade que imponha respeito, já do outro lado se erguem gritos de pavor, tentando dar à frouxa reação presidencial os ares de uma investida totalitária contra a liberdade e a democracia.

Primor de inculpação projetiva, essas palavras do geógrafo uspiano são um strip-tease da mentalidade da nossa esquerda. Ela pode gritar, acusar, preparar a desmoralização e a morte de seus inimigos. Mas, se um deles levanta contra ela uma palavra, um ai, um gemido de desgosto, ele é um Pinochet, um Hitler, um monstro opressor e fascista. É impossível não perceber, nesse confronto, qual dos lados é o opressor, o intolerante, o tirano que não aceita "nenhuma discrepância com o que ele próprio pensa".

"No mundo moderno, escrevia Henry Montaigu, os patifes têm a alma suscetível." Não digo que o professor Santos seja pessoalmente um patife, mas não é preciso sê-lo para tornar-se, com as melhores intenções ilusórias, um obreiro da patifaria mental.

E o mais significativo, nesse exemplo, é que não estamos falando de um pregador de arrabalde, de um candidato à vereança em São Tomé das Letras, de um apresentador de tevê estilo Ratinho, mas de um homem que fala em nome de sua reputação de intelectual e cientista! De uma reputação, segundo dizem, mundial.

Pois se esse, com a fama toda que o acompanha, raciocina nesse nível, a que abismos de cegueira não hão de descer os outros, de menor QI? Por isso é que digo que o debate cultural se tornou inviável. Como é possível debater cultura nesse ambiente de histrionismo fanático? Como é possível discutir idéias onde a ânsia de despertar artificialmente ódios políticos mediante uma retórica de hiperbolismos insanos já fez as pessoas perderem totalmente a medida da realidade, o senso das proporções, o senso do ridículo?

Os abismos da cegueira: um país de caos mental

Não há idéias onde não há um mínimo indispensável de realismo, de sinceridade, de escrupulosidade. Não há idéias onde tudo o que importa é manter os amigos unidos no ódio aos inimigos, é manter as fileiras organizadas e excitadas para o grande assalto ao poder.

Hoje em dia é impossível, por exemplo, manter uma discussão no nível dos princípios gerais. O que quer que se diga é tomado, da maneira mais rasteira, como pró ou contra fulaninho. Se opino que é imoral alardear a culpa de pessoas ainda não julgadas, sou um cúmplice do juiz Lalau. Se acho um absurdo bater no governador, sou relações-públicas do Mário Covas. Este mesmo artigo, assinado por um dos críticos mais veementes do presidente da República, será lido como propaganda governista. Como é que hei de fazer um debate cultural se por antagonistas não tenho filósofos, escritores, professores, homens de ciência, mas cabos eleitorais? Tão patético se tornou o ambiente, que aqui mesmo, nesta revista que de sectário não tem nada e que no fim das contas é um abrigo da liberdade de pensamento, vimos um homem verdadeiramente grande, um artista de primeira ordem, um Ariano Suassuna, sacrificar sua dignidade intelectual tão-somente para agradar a uma platéia de militantes da raiva. E ninguém parece perceber nessas coisas a revivescência macabra dos rituais stalinistas da década de 30, em que milhares de intelectuais, embriagados de entusiasmo militante, consentiam em dizer o contrário do que viam, em negar ostensivamente o que sabiam, só pelo frisson adolescente de sentir-se participantes da "transformação do mundo".

Mas esse fenômeno não é só revivescência. É também prenúncio. Todas as revoluções sangrentas são antecipadas, na esfera da linguagem, por uma redução das idéias à expressão direta e rasa de slogans e frases feitas. O poder hipnótico dos chavões se sobrepôs de tal modo à inteligência, que muitas pessoas, nas classes falantes, já acreditam mais nos papéis estereotipados que representam ante a mídia do que na percepção direta que têm da sua própria situação existencial. Em muitos debates, topo com indivíduos

FOTO STOCK PHOTOS

Uns servem, outros se deleitam: paladares exigentes

que, embora recebam subsídios estrangeiros para difundir aqui as idéias convenientes à nova ordem mundial, se imaginam muito patriotas só porque seu discurso é "de esquerda", como se não fosse a esquerda quem está no poder nas nações que dominam o mundo. Contestados em qualquer ponto das suas nebulosas convicções, reagem acusando o adversário de... "servo do imperialismo"! Esses sujeitos perderam totalmente o senso da realidade, já não sabem mais quem são, onde estão, o que fazem, para quem trabalham. Desceram ao nível de cães de Pavlov, mordem quem o patrão mandar morder e não sabem nem por quê. E nem de longe percebem que, quanto mais apaixonadamente aderem a um discurso ideológico conhecido, quanto mais se deixam levar pelos arroubos levianos de um moralismo fácil, mais dóceis se tornam à manipulação. É por intermédio desses "nacionalistas" que a estratégia globalista gera num país o caos mental, os ódios internos e a debilidade sistêmica — as condições, enfim, que precedem as anarquias sangrentas e servirão, no momento propício, para justificar todas as intervenções. Nunca, como hoje, a vida brasileira foi o reflexo passivo e inconsciente de decisões tomadas a milhares de quilômetros daqui. Nunca, como hoje, os intelectuais ativistas se prestaram com tão solícito entusiasmo ao papel de bonecos de ventríloquo.

Nessa atmosfera, o jornalismo cultural tem as seguintes opções:

1. Ignorar o que se passa e transformar-se num minueto à beira do abismo.
2. Aderir alegremente ao festival de estupidez, tomar carona no trenzinho do apocalipse.
3. Reagir enquanto é tempo. Como? Bem, isso fica para uma outra vez.

NOVAS MITOLOGIAS

Fugindo das ciladas

O mercado do espírito e o espírito do mercado

Por **Fernando de Barros e Silva**

O tema proposto pela revista para sua edição de aniversário — uma discussão sobre jornalismo cultural — embute várias ciladas. A primeira tentação de quem escreve é pintar um cenário de terra arrasada: a competitividade e a diversidade de opções e de veículos, sobretudo de uns anos para cá, seriam causa e efeito de um nivelamento por baixo, ou pelo mínimo denominador comum da cultura massificada. A segunda cilada, na verdade um erro simétrico ao primeiro, consiste na tendência a um certo "espiritualismo", prática hoje introjetada em muitos dos que se ocupam da cultura, como se fossem guardiães do "bom gosto", uma espécie de exército de reserva da vida civilizada contra a massificação em curso.

Sendo ciladas complementares, as duas tendências coexistem: o "mercado do espírito" e o "espírito do mercado" são duas faces de uma só enrascada. Os termos gerais do problema estão equacionados desde que Adorno publicou *Crítica Cultural e Sociedade* (ensaio reunido no livro *Prismas*), em que diz: "A expressão (*crítica cultural*) recorda uma flagrante contradição: o crítico da cultura não está satisfeito com a cultura, mas deve unicamente a ela esse seu mal-estar. Ele fala como se fosse representante de uma natureza imaculada ou de um estágio histórico superior, mas é necessariamente da mesma essência daquilo que pensa ter a seus pés". Quase ocioso insistir na atualidade desse texto, mal lido ainda no Brasil.

Traduzindo o problema em termos mais concretos: um cidadão qualquer que quisesse conhecer o Brasil e começasse lendo **BRAVO!** teria a impressão de estar diante de um país muito civilizado. Cosmopolita sem por isso ser menos brasileira, não há assunto capaz de interessar a um público dito esclarecido que a revista ignore ou desconheça. Do novo cinema iraniano à música erudita, da dança moderna ao teatro, das artes plásticas à literatura de boa qualidade, tudo que representa "a cultura" — ou o que nós supomos pertencer legitimamente à cultura — está nas suas páginas, sendo ela uma publicação de mercado.

Vem daí, suponho, um certo conforto de leitores "sofisticados", que se diziam órfãos de uma publicação desse tipo. A revista, no entanto, se beneficia de uma época, a nossa, em que a cultura, alta ou baixa, se subordinou de vez à forma da mercadoria. É entretenimento, de massa ou de elite. Que a fome de cultura possa ser assim saciada, como quem degusta um bom vinho ou se deleita num restaurante chique, é uma novidade histórica, pelo menos no caso brasileiro. O jornalista cultural passou a ser uma espécie de *maître* do espírito a orientar o paladar exigente da clientela.

FOTO STOCK PHOTOS

Se tomarmos a história recente do país, de 64 para cá, é possível demarcar três períodos distintos. Até o início dos anos 80, a cultura — e o jornalismo cultural — estava ancorada num projeto coletivo e nacional, não necessariamente e nem sempre nacionalista. Aspirações concretas e sociais que o golpe de 64 abortara sobreviveram por meio da cultura, com as contradições decorrentes desse confinamento, que exacerbou num ambiente restrito, o da cultura, experiências e dilemas históricos que não podiam ter solução exclusiva no seu domínio.

Veio a década de 80. Nela, a frustração com os rumos da chamada abertura política, visível já no fim dos anos 70, se converteu no campo da cultura em euforia internacionalista e, mais, em adesão aos ares dos novos tempos, marcadamente conservadores. Cito um trecho do ensaio *Nacional por Subtração*, reunido no livro *Que Horas São?*, do crítico Roberto Schwarz, escrito quando essa onda ainda estava se formando sobre nossas cabeças: "Embora estejam encarreirando no processo ideológico triunfante de nossa época, os globalistas raciocinam como acossados, ou como se fizessem parte da vanguarda heróica, estética ou libertária, de inícios do século. *Alinham-se com o poder como quem faz uma revolução*". (O grifo é meu).

Ser a favor ou contra uma visão nacional-popular da cultura deixou de fazer sentido depois dos anos 90

A década que agora finda é em grande medida caudatária desse período de "conservadorismo revolucionário". Não existe mais, é certo, a militância internacionalista e pela legitimação da cultura de massas que marcou, por exemplo, os anos mais engajados da *Ilustrada*. Mas é como se essa trincheira, por assim dizer ideológica, tivesse sido superada por suas próprias conquistas práticas e cotidianas. Ser a favor ou contra uma visão nacional-popular da cultura deixou de fazer sentido, uma vez que a arena que deu origem a essa querela — um projeto de emancipação coletivo — desmanchou no ar, virou pó nos anos 90.

A cultura se fragmentou, se diversificou, foi pulverizada em guetos de consumo ou em estilos de vida, todos legitimamente representados nos mercados de bens culturais, mais aquecidos do que nunca. Os neo-espiritualistas da cultura podem até não gostar, mas, mesmo em suas redomas, têm de conviver e disputar espaço com concursos de DJs, "intelectuais" da moda, pagodeiros e ideólogos da Internet. Uma época que é ao mesmo tempo relativista e protofascista pede discernimento e lucidez. A começar pelo reconhecimento de que o inferno, sendo os outros, somos nós mesmos.

Livro da Criação: exercício experimental de liberdade

FOTOS DIVULGAÇÃO

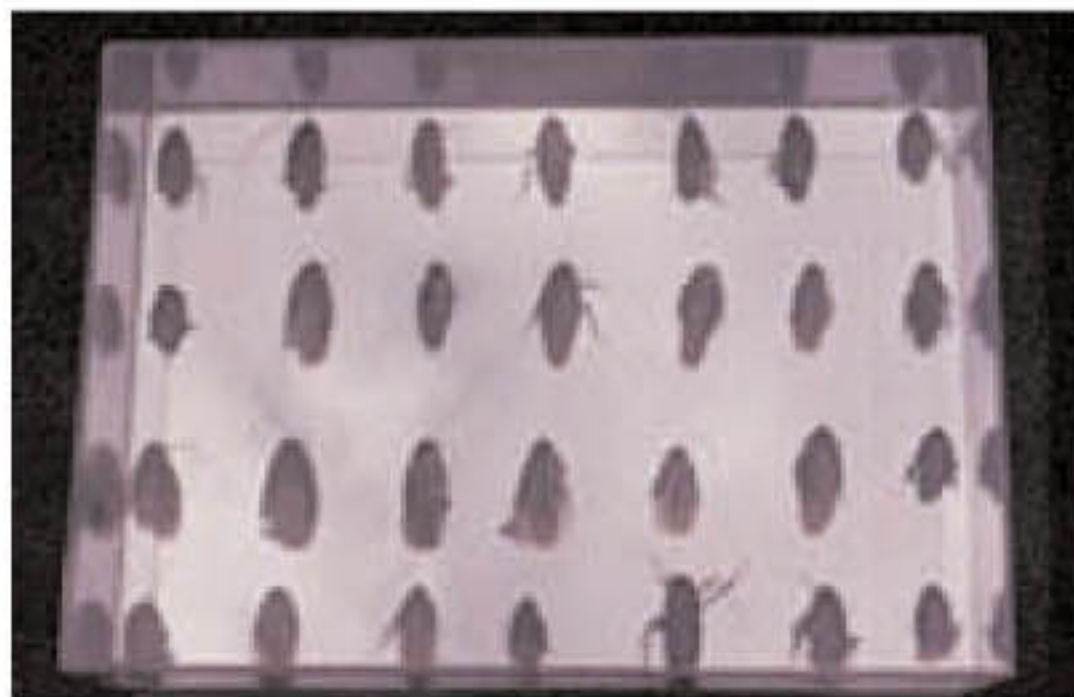
Discreta subversão

Museu português abre mostra antológica de Lygia Pape, protagonista essencial da arte contemporânea

Por Angélica de Moraes

O Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto, Portugal, abre no dia 13 uma retrospectiva antológica e consagratória de Lygia Pape, a maior e mais importante mostra que a artista carioca, um dos nomes essenciais da arte construtiva brasileira, ganha em sua carreira de meio século. A exposição, com curadoria do crítico João Fernandes, reúne 62 obras, desde pinturas abstratas da época do Grupo Frente (1953-1955) até duas produções recentes e inéditas, feitas especialmente para a ocasião. Uma delas, Banquete Tupinambá, *é desdobramento da instalação* Manto Tupinambá, *exibida na* Mostra do Redescobrimento. *Exemplos eloqüentes, ambas, de uma vitalidade criativa em plena forma.*

A iniciativa do prestigioso museu português demarca um dos pontos altos da necessária reavaliação da envergadura do legado estético dessa protagonista que, por falta de pesquisa de campo e excesso de teorias de gabinete, está com sua contribuição subdimensionada a quase coadjuvante

Abaixo, *Caixa das Baratas*, obra de 1968, e uma pintura da época do Grupo Frente, de 1955

Hélio Oiticica e Lygia Clark, colegas de geração e experimentação visual, ganharam reconhecimento internacional antes dela. Ambos, aliás, reconhecidos a partir de mostras antológicas abrangentes, organizadas por museus europeus em escala e profundidade até então inéditas no país. A história se repete, agora finalmente em benefício de Lygia Pape.

Boa parte dessa distorção deve-se à ausência na historiografia da arte brasileira de uma publicação de fôlego sobre a artista, situação que será reparada com o lançamento de dois livros no próximo ano da editora Cosac & Naify. Um deles, mais visual, traz imagens de obras comentadas pela própria autora, em legendas-poemas. O outro será a edição de um ensaio crítico e entrevista-depoimento, além de material de pesquisa inédito, extraído dos arquivos pessoais de Lygia Pape, de autoria de **Angélica de Moraes**, *que a seguir analisa a obra da artista.*

Certa vez, Lygia Pape fez uma exposição que denominou *O Olho do Guará*. Era homenagem a um amigo: Mário Pedrosa. Traçava rica analogia entre a percepção aguda do maior crítico de arte que o Brasil já teve e a retina certeira do guará, lobo selvagem com habitat no Sul do país.

Esse lobo, extremamente arisco, alimenta-se de pequenos mamíferos, aves e frutas. Não se deve tentar domesticá-lo. Privado da liberdade, morre. Necessita da amplidão do pampa e até mesmo de uma certa e desesperada solidão, para esporadicamente achar encanto em conviver com a matilha. Pedrosa cunhou, aliás, uma das melhores respostas para a inesgotável pergunta: o que é arte?. "Arte", dizia ele, "é exercício experimental de Liberdade." Afinal, lobos jamais serão cães na coleira.

Organizada em 1984, na hoje extinta galeria paulistana Arco, a homenagem espelhava identidade de alma. Lygia Pape é a loba guará da arte brasileira. Seu olhar claro e esclarecedor perscruta e invade, estabelecendo territórios muito próprios. Personalidade discreta, de hábitos reservados, não cultiva liturgias da corte nem minuetos autopromocionais.

Ao sublinhar a personalidade-luz de Pedrosa (1900-1981), Lygia fazia aflorar a saudade de uma presença que imantou a cena artística nacional com seus estudos sobre a *gestalt* (teoria da percepção), um dos núcleos teóricos do Concretismo. Celebrava uma convivência de várias décadas, que foi responsável por fazê-la ainda mais identificada com a cultura e a arte indígenas, além de lhe ampliar o respeito pela arte popular e as expressões estéticas flagradas nas margens da cidade.

Muito seguramente por causa da altivez de quem sabe sobreviver longe da matilha, Lygia Pape é ainda um nome pouco estudado e conhecido, seja só no âmbito da vertente construtiva brasileira – da qual foi inconteste pioneira –, seja na influência exercida por sua obra ao irradiar um legado até a atualidade.

Essa influência, por sua extensão e potência incidente, nada fica a dever a seus contemporâneos Hélio Oiticica e Lygia Clark. A carga de subversão que engendra chega completamente atual e atuante aos dias de hoje. Não perde jamais a voltagem, porque não se compraz em repetir modelos por ela própria estabelecidos.

A atuação de Lygia Pape é potencializada pelo trabalho de professora universitária, mestra de diversas gerações. Faceta que Hélio preferiu exercer na intimidade de seus escritos e Clark exerceu por breve período em Paris e, depois, confinada ao âmbito de uma clínica psicoterapêutica, no Rio. O curador e crítico de arte português João Fernandes assinalou que o contexto da arte brasileira é ainda pouco conhecido em Portugal. "Começamos a identificar apenas agora nomes e questões estéticas que são fundamentais para a atualidade e ocorreram a partir dos anos 50 no Brasil; questões precursoras no cenário internacional, como o estabelecimento de um novo discurso com a participação do sensorial e do social na obra."

Acima, *Língua Apunhalada*, de 1968, imagem com a própria artista, que foi a anfitriã-mor do Cinema Novo: todos os notáveis cinema-novistas, entre eles Glauber Rocha, freqüentaram sua casa para exibir em primeira mão as próprias experiências na tela

Essa vertente, frisa o crítico português, "é de grande presença na cena artística anglo-saxônica dos anos 90, mas é importante situar que Lygia Pape é fundamental para entender que tudo isso vem de muito antes, de mais de quatro décadas". A contribuição de Lygia Pape nesse contexto, sustenta o crítico, "abre caminhos para a compreensão do espaço e a participação do corpo no próprio processo de fazer a obra".

João Fernandes alude a uma peça-chave no edifício estético solidamente construído pela trajetória artística de Pape: o *Balé Neoconcreto* (1958), instante inaugural em que Lygia transfere sua arte do objeto para a ação. É quando ela estabelece movimentos para sólidos geométricos, animados pelo "motor do corpo", expressão que ela gosta de utilizar ao comentar essa criação, em que a figura do bailarino é anulada e descarnada em puro movimento.

As duas versões do *Balé Neoconcreto* estão presentes no Museu Serralves, assim como outra peça

Ao lado e abaixo, *Roda dos Prazeres*, de 1968: Pape foi figura de proa no movimento concreto e neoconcreto (anos 50-60), nas experimentações sensoriais e investigações do espaço dos anos 60-70 e na vertente conceitual dos objetos e instalações dos anos 80 e 90

antológica para o estabelecimento dessa genealogia corpóreo-sensorial na arte brasileira: o *Ovo* (1968), caixa de arestas de madeira recoberta com tecido fino, rompido desde dentro pela *performer*, como instante inaugural de nascimento.

João Fernandes é curador que gosta de se definir como "alguém que trabalha em total cumplicidade com o artista, com os mesmos objetivos e apenas tratando de adaptar o projeto ao espaço existente". Um bom e honesto curador-operário, poderíamos acrescentar, sem nenhuma necessidade de afirmar o ego. Alguém (graças aos céus) que não usa o artista para ilustrar teorias mais ou menos originais ou esdrúxulas e põe toda sua percepção a serviço da contextualização e entendimento da obra pelo público.

A mostra antológica no Museu Serralves cobre amplo arco de momentos pontuais que tornam visível a importância e qualidade de obra alcançada por Lygia, desde o início da abstração geométrica no Brasil. Uma trajetória com extrema coerência de propósitos e eficácia de resultados. Ela foi figura de proa no movimento concreto e neoconcreto (anos 50-60), nas experimentações sensoriais e investigações do espaço dos anos 60-70 e na vertente conceitual dos objetos e instalações dos anos 80 e 90.

A contagem das obras presentes na exposição no Porto é difícil e algo aleatória, porque algumas possuem centenas de peças, como *Livro do Tempo* (1961), feito de 365 módulos. Trata-se de notável exercício de composição e equilíbrio formal, produzido apenas com retângulos e triângulos, visto em todo seu eterno frescor na 24ª Bienal de São Paulo (1998). Há, ainda, enormes instalações que se constituem em uma única obra, como *Divisor* (1968), poética intervenção urbana que teve sua última exibição registrada nas ruas do SoHo (Nova York, 1999) e agora ganha versão de instalação.

Divisor é irmão de *Ovo*. Nele, a erupção pretendida é de cabeças de crianças, através de centenas de fendas feitas em um pano de grandes dimensões. Esse mar de cabeças, recortadas e separadas pelo pano branco, veste e transporta a obra pelas ruas, em alegre celebração que desafia a marginalidade com a afirmativa do coletivo em ação. Uma metáfora tão atual hoje como na época em que a obra foi criada. É a atenção afiada da artista sobre as eternas mazelas sociais do Brasil.

O conjunto em Serralves inclui seis filmes de curta-metragem feitos pela artista ao longo dos anos 60 e 70. Assim como Nara Leão foi a catalizadora da bossa nova, podemos entender Lygia Pape como a anfitriã-mor do Cinema Novo. Todos os notáveis cinema-novistas, entre eles Glauber Rocha, freqüentaram sua casa para exibir em primeira mão suas experiências na tela. A obscuridade da ampla sala envidraçada e banhada pela luz do poste da rua por vezes era defendida a pedradas na lâmpada, para escândalo dos vizinhos.

Lygia, além de fazer a programação visual (cartazes e letreiros de abertura) de filmes como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha) e *Ganga Zumba* (Cacá Diegues), entre muitos outros títulos famosos da época, também se aventurou com êxito na linguagem cinematográfica. Ganhou prêmio do governo francês pelo curta *La Nouvelle Création* (1967) e homenageou seu professor de xilogravura, nada menos do que Goeldi, com o belo curta *O Guarda-Chuva Vermelho* (1971).

Ambos os filmes estarão em exibição em Portugal, junto com a deliciosa interpretação visual e sonora que Lygia fez para o logotipo do Museu de Arte Moderna do Rio (uma vaca mugindo o nome do museu). A poderosa presidente do museu na época, ofendida até a medula, censurou e engavetou. Lygia ri até hoje do incidente, a moleca. Dentes afiados, de guará. Claro que a vaca não era nada inocente, muito menos sua autora.

Acima, *Ttéia Número 7*: a influência da artista nada fica a dever a seus contemporâneos Hélio Oiticica e Lygia Clark

Onde e Quando

Lygia Pape. Retrospectiva. De 13 de outubro ao fim de dezembro no Museu de Arte Contemporânea de Serralves (rua D. João de Castro, 210, Porto, Portugal, tel. 00++351/ 22/610-3777). De terça a domingo, das 10h às 19h

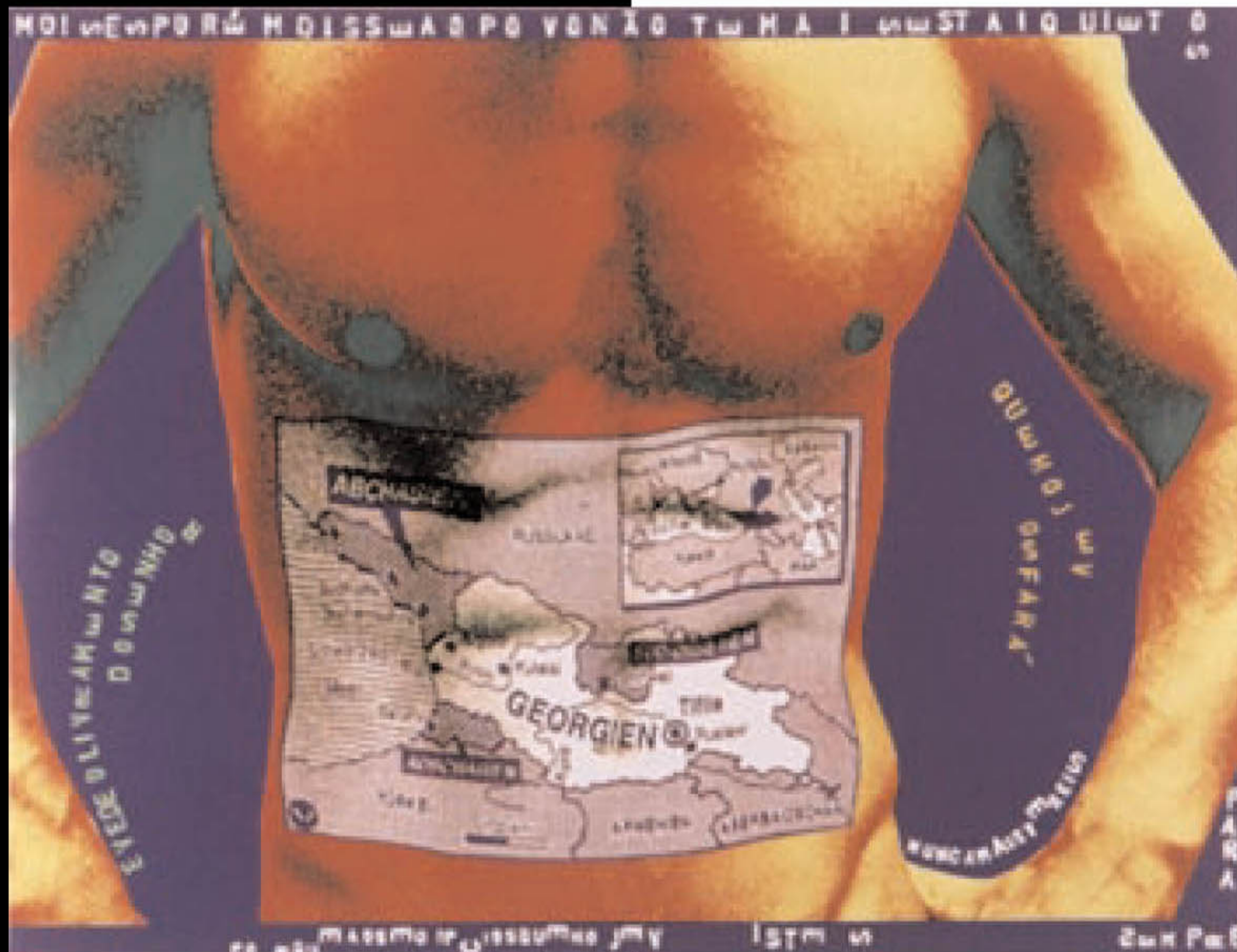
Alex Flemming ganha retrospectiva em Belo Horizonte e mostra as séries que contrariam o drama do apagamento do homem

Por Teixeira Coelho

A partir do dia 24, a galeria Celma Albuquerque, de Belo Horizonte, apresenta retrospectiva do artista brasileiro radicado na Alemanha Alex Flemming.

Um anão alucinado pôs fogo no Grande Museu — uma metáfora para designar o Louvre, talvez — e acabou com um estoque incalculável de obras-primas acumulado por essa mania de conservação da arte tão compreensível à primeira vista quanto injustificável quando entendida pelo ângulo de estéticas rigorosas. De todo modo, o incêndio acontece apenas daqui a algum tempo, em 2020, e só nas páginas de *L'Origine du Monde*, o mais novo romance do francês Rezvani, escritor sempre preocupado com o processo de banalização da arte que, como ele diz, transforma em supostas grandes obras essas instalações e outras armações pontuais que promovem o insignificante e o efêmero em detrimento do notável e do invariante.

Obra da série *Body-Builders*, a mais recente do artista

FOTOS DIVULGAÇÃO

As fronteiras demasiado humanas

Ausências: poltronas com notícias de jornal inscritas com a silabação fragmentada de modo incomum, provocando uma estranheza semântica que recobre a banalidade do conteúdo narrado com uma densa capa poética

Talvez Alex Flemming esteja incluído na lista de Rezvani – por ter feito algumas instalações ou por recorrer a objetos e temas dos mais banais: escumadeiras e outros utensílios de cozinha em instalação com animais empalhados há alguns anos, na Bienal de São Paulo; latões de lixo em outra instalação com cabeças de boi, no Museu de Arte de São Paulo (MASP); ou, como agora, velhas poltronas banais ou banais fotos 3 por 4 do tipo lambe-lambe ou ainda igualmente banais camisas, calças e, banais entre os banais, cuecas usadas. Mas colocá-lo nessa lista seria um caso de nanismo, agora visual ou conceitual: uma coisa é *fazer algo banal* que se propõe como arte, prática freqüente, e outra, incomum, é fazer do banal uma obra capaz de colocá-lo naquela esfera das coisas constantes que chamamos de arte.

Alex Flemming vem construindo uma carreira internacional respeitável. Em abril deste ano expôs na distinguida Galeria III de Lisboa, animada por um casal diferenciado que transformou o lugar num minimuseu ou auto-suficiente centro cultural e comercial da arte (a III publica livros e catálogos, tem sua própria marcenaria, importa diretamente o papel de que precisa para montar suas peças, enfim é uma instituição, mais que simples galeria). Todas as peças foram vendidas – e o galerista ele mesmo, em prática comum (fez o mesmo com Paula Rego, por exemplo, de quem possui inúmeras obras), adquiriu várias peças, sinal da confiança que deposita no futuro do artista. Em 1999, Flemming participou de uma grande exposição na Alemanha, em comemoração da virada do século, cujo tema era a representação dos planetas e estrelas segundo a visão dos artistas (*Einerseits der Sterne Wegen*) e na qual se viam lado a lado obras de séculos passados (de Dürer, Doré, Kluge, Moreau) e outras modernas e contemporâneas (El Lissitzky, Max Ernst, Beuys, Asger Jorn, Rauschenberg). Locais e parceiros especiais.

Quando trocou o Brasil pela Alemanha, Flemming saiu daqui duplamente decepcionado: com o marasmo econômico e político do país, agravado pela barbárie das ruas, e com a asfixia do cenário artístico, sem um mercado à altura da arte aqui feita – menos por motivos monetários do que pelo descaso multissecular para com a arte, aqui ainda não inscrita no rol dos valores certos. Ele poderia então ter adotado a *estética contemporânea internacional diluída* que, se aqui e ali resulta em coisas interessantes, mais habitualmente oferece uma produção tão monotonamente uniforme por toda parte quanto o estilo arquitetônico modernista dito "internacional" que resultou das proposições abstratas de Corbusier ou Van der Rohe. Saindo do Brasil, no entanto, Alex Flemming sentiu-se, parece, à vontade para debruçar-se sobre seu ex-cenário doméstico e dele extrair um rendimento trágico, ridículo ou poético, como faz nas séries das poltronas, das roupas e dos retratos 3 por 4. Flemming não adota a orientação, quase sempre lamentável, do nacional na arte. Mas não hesita em servir-se de elementos dos quais se pode dizer que integram uma dada cultura nacional, dos quais um dos mais fortes é a língua. As peças dessa exposição são tanto plásticas quanto verbais – e esse último aspecto, embora não apenas ele, reveste-as do caráter narrativo apressadamente posto de lado por larga seção da arte contemporânea, embora seja responsável pela relação mais direta entre a arte e seu público, quaisquer que sejam aquela e este.

Nas poltronas (série *Ausência*), notícias de jornais sobre casos risíveis ou patéticos servem como fonte direta para textos cuja silabação é fragmentada de modo incomum, provocando uma estranheza semântica que recobre a banalidade do conteúdo narrado com uma densa capa poética. Os casacos, camisas, calças, cuecas e gravatas da série *Solidão* formam o modo pelo qual Flemming faz seus auto-retratos. Como todas essas peças foram por ele um dia usadas, o que ele mostra aqui é sua própria imagem dramaticamente prensada, congelada, pintada e comentada com palavras sobrepostas: *culpa*, *mistificação*, *excesso*. Hudnilson Jr. montava seus auto-retratos com xerox de partes desnudas do corpo que eram antes veladas de novo aos olhos do observador (são quase abstratas, embora semi-reconhecíveis no detalhe da parte que esconde o todo) do que desveladas perante ele; Flemming, no seu modo, evita o corpo e mostra o que o recobre: nenhum auto-retrato na verdade revela o retratado, embora aponte para o que ele pode vir a ser ou um dia talvez tenha sido ou pensado ser. Belíssimos auto-retratos.

Na série *Estação Sumaré*, composta de retratos do tipo 3 por 4 de pessoas anônimas, tirados pelo artista, gravados em vidro e recobertos por versos selecionados da produção de diferentes poetas brasileiros (de Gregório de Matos a Vinicius de Moraes, passando por Oswald de Andrade e Haroldo de Campos e outros 40), Flemming chega a um momento singular de sua produção. A rara silabação combinada à cor escolhida para as letras e ao modo de dispô-las sobre a face retratada atribui a cada um dos componentes do conjunto (a foto, o grafismo, o poema) um sentido que sozinhos cada um jamais teria e, em conjunto, fazem as peças alcançar um instante estético especial.

ARTES PLÁSTICAS

Abaixo, *Insensatez*, da série *Solidão*: auto-retrato que evita o corpo e mostra o que o recobre – a imagem do artista dramaticamente prensada, congelada, pintada e comentada com palavras sobrepostas

Onde e Quando

Alex Flemming. Celma Albuquerque Galeria de Arte (rua Antonio de Albuquerque, 885, Savassi, Belo Horizonte, tel. 0++/31/227-6494). De 24 de outubro a 25 de novembro

Se os rostos assumem um valor que os retira do limbo anônimo (só um é reconhecível: o do próprio Flemming), os versos ganham uma corporalidade que os resgata, muitos, se não da banalidade, pelo menos da repetição insensibilizadora:

Vai-se ap r imei ra p om ba
de s pe
r ta d a v a i -s e o
ut ra m a i s...

Esses versos, que durante largo tempo não pude ler sem desprezo graças à tolice do sistema educacional brasileiro, tornam-se de imprevista beleza. Melhor dizer que a peça de Flemming revelou para mim o valor desses versos encoberto por décadas de mistificação primeiro escolar e, depois, vanguardeira. Ver as 44 peças dispostas lado a lado, na estação Sumaré do metrô de São Paulo, é uma forte experiência estética. Pode-se ver as que estão nessa plataforma e as da plataforma em frente; pode-se vê-las quando não há trens entre elas e pode-se vislumbrá-las através dos vagões e das pessoas. Uma proposição muito feliz.

À esquerda, peça da série *Estação Sumaré*: poema sobre o retrato anônimo. Abaixo, tela em que o "retratado" tem o registro de sua altura assinalado, exemplos de como fazer do banal uma obra capaz de colocá-lo naquela esfera das coisas constantes que chamamos de arte

A série *Body-Builders*, como a *Solidão*, é de grande qualidade pictórica. Aqui, fotos de jovens musculosos, tiradas pelo próprio artista, são gravadas numa espécie de lona. Sobre os corpos, um computador aplica mapas de regiões em guerra, à maneira de tatuagens. Como diz Flemming numa carta, essas peças falam "sobre fronteiras, conflitos de limites e conflitos de idéias". Por cima dos corpos, ao lado dos mapas, lêem-se trechos da Bíblia ou de letras da MPB ("estas, dando um segundo sentido, ressaltando o erotismo dos corpos seminus pois (quase) sempre revestidos de cuecas"). O processo de composição é elaborado (a artesania ainda é fundamental na arte — mesmo na contemporânea). Em certas peças, Flemming assinou seu nome no verso do suporte com um pigmento especial que, com os anos, aparecerá do outro lado, na frente, impresso nos corpos, tornando viva a obra ao modificá-la com o passar do tempo assim como os corpos das pessoas se modificam com a passagem dos dias.

Qualquer das quatro séries da exposição lida à primeira vista com a *opacidade estética* (anonimato e banalidade de rostos, corpos e coisas) que muitos, como Rezvani, tenderiam a colocar no banco dos réus. Os que se detêm diante delas no entanto — e as experimentam lentamente como pedem para ser experimentadas — percebem que tratam da *representação do ser humano*, exatamente como o exige do artista contemporâneo o escritor francês, e o fazem de modo a *retirá-las* do horizonte que, segundo ele, constitui o grande drama da arte do século 20: o drama do apagamento do homem. O ficcionista não o perceberia, talvez, mas também essa é uma obra de humanidades. ■

Interferência de imagens

A Bienal de Fotografia de Curitiba reúne neste mês uma boa amostra das produções brasileira e mundial

Por Gisele Kato

Em sua terceira edição, a Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba se integra ao grande circuito de exposições do país e leva à capital do Paraná parte da melhor produção mundial da área. De 5 deste mês a 26 de novembro, mais de 1.200 obras de cerca de cem fotógrafos brasileiros e estrangeiros estão nos espaços administrados pela Fundação Cultural de Curitiba, consolidando um ciclo iniciado entre 1991 e 1994, com as quatro edições da Semana da Fotografia. Com a periodicidade confirmada e a reunião de obras de nomes importantes, a bienal passa a fazer parte, com outras 21 mostras, do roteiro *Festival da Luz*, guia internacional dos principais acontecimentos do gênero oficializado pela

À esq., foto da série *Índia, Quantos Olhos Tem uma Alma*, de Marcelo Buainain: na mostra

French Association for Artistic Exchanges. Essa chancela, que inclui brasileiros num site coletivo de artistas internacionais, facilita o intercâmbio com as diferentes linguagens do mundo. Significa, ainda, maior visibilidade à produção que, até pouco tempo, tinha Sebastião Salgado como representante quase absoluto.

Esperando por essa maior divulgação, há pelo menos uma centena de bons fotógrafos, que formam o acervo do Museu da Fotografia, no Solar do Barão. Iniciado dois anos atrás, o conjunto composto por cerca de 3 mil imagens, único do gênero na América do Sul, é mantido pela Prefeitura de Curitiba e, por meio de exposições periódicas, estende a possibilidade de contato com as obras para além das edições da bienal. Dirigido por um conselho consultivo, o museu assume também papel de destaque na organização da mostra, centrada em seu idealizador, Orlando Azevedo. Neste ano, à diferença das versões anteriores, ele levanta um tema que serve de ligação entre os 20 módulos estruturados: "A violência e o caos que dela se estabelece, em um sentido bastante amplo, permeia toda a bienal", diz o curador. "As imagens revelam o cotidiano de imigrantes, que sofrem uma espécie de violência ao abandonar suas origens, ou a força da fé, que cresce com uma rotina violenta. A solidão não deixa de ser um tipo de violência."

Acima, imagem da série *A Vida É um Teatro*, do francês Gilbert Garcin. Abaixo, foto da série *Mãos de Ouro*, da brasileira Rochelle Costi, que integra a exposição *Marcas do Olhar, Linguagens da Imagem*

Vencedor do Prêmio Máximo de Fotografia da segunda bienal, Marcelo Buainain, de Mato Grosso do Sul, expõe agora a continuação do projeto *Índia. Quantos Olhos Tem uma Alma*, desenvolvido nas cidades de Nova Déli, Calcutá e Bombaim. O prêmio foi uma bolsa, e nesta edição Buainain exibe o resultado de sua pesquisa. De um total de 25 mil imagens, o fotógrafo selecionou 70 para o Museu Metropolitano de Arte: "O objetivo maior é estimular o Ocidente para a descoberta de outros valores, fundamentados na doação e na simplicidade", diz ele, que freqüentou a faculdade de medicina antes de se decidir de vez pela fotografia. Na série, que em dezembro ocupará o Centro Cultural de Belém, em Lisboa, percebe-se certa influência de mestres como Cartier-Bresson, embora Marcelo Buainain faça intervenções diretas em cada registro, recriando os cenários.

O humor fica por conta das 48 fotos apresentadas pelo francês Gilbert Garcin, *A Vida É um Teatro*, na Casa Romário Martins, sugere um clima ambivalente, entre o gracioso e o patético, o divertido e o angustiante. A série tem o próprio fotógrafo como protagonista, exposto a situações cuidadosamente calculadas, no limite entre a fantasia e as situações do cotidiano. Já o japonês Haruo Ohara, um dos pioneiros da imigração no Paraná, participa da terceira bienal com cem imagens que retratam as lavouras de café de Londrina, onde cumpria as tarefas do plantio enquanto ajustava o foco de sua câmera. As fotografias, tiradas nas décadas de 40 e 50, ocupam o Solar do Barão. Da lista de exposições nacionais, destacam-se também artistas plásticos que utilizam a linguagem fotográfica para experimentar outros padrões estéticos. *Marcas do Olhar, Linguagens da Imagem*, na Casa Vermelha, reúne 12 deles, como Alex Flemming, Vick Muniz, Rochelle Costi, Arnaldo Pappalardo, Rosângela Rennó e Marcelo Zocchio.

A organização da bienal conta ainda com a infra-estrutura da cidade, que privilegia e facilita as visitas às exposições. O centro histórico concentra a maior parte dos espaços gerenciados pela Fundação Cultural de Curitiba: "Pode-se percorrer toda a bienal a pé. Em outubro e novembro, essa parte da cidade se transforma", diz Orlando Azevedo. Além das exposições, debates, workshops e uma feira de livros e equipamentos reforçam a transformação.

O Que e Quando

3ª Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba. Nos espaços administrados pela Fundação Cultural de Curitiba (praça Garibaldi, 7, São Francisco, Curitiba, PR, tel. 0++/41/322-1525). De 5 deste mês a 26 de novembro. Grátis

Os Destaques

O que há de melhor na mostra
Por Rubens Fernandes Junior

Apesar do descalabro motivado pela ausência de políticas culturais claras e definidas, finalmente a Fundação Cultural de Curitiba recebeu o sinal verde para promover a 3ª Bienal Internacional de Fotografia. Claro que o impasse político, provocado por dissonâncias eleitorais, acabou enfraquecendo a diversidade e a qualidade cultural da mostra. Orlando Azevedo, curador pela terceira vez, assumiu o risco de sua realização para evitar "um abismo na continuidade e, conseqüentemente, um eventual esquecimento".

As exposições vindas do exterior, graças às parcerias com instituições culturais similares ao Museu da Fotografia de Curitiba – convênios com o Centro Português de Fotografia, do Porto, e com os *Encontros de Imagem*, acontecimento similar que ocorre em Braga –, garantem um painel da produção contemporânea, basicamente de Portugal, França e Itália. Dentre as exposições coletivas, destacam-se *Suave Violência*, *Ocultação do Caos* e *O Estado do Tempo*, que trazem a produção fotográfica da época salazarista, e a exposição *Neo-realismo na Fotografia Italiana*, que aborda o fascismo de Mussolini. Ambas apontam para a reflexão e discussão sobre a violência dos Estados autoritários, presente hoje no famigerado projeto de globalização econômica. Entre as individuais, seguramente o destaque é o francês Gilbert Garcin. Em seu ensaio *A Vida É um Teatro*, ele é o sujeito e o objeto de suas próprias imagens, abusando do humor, da ironia e da crítica, para criar paradoxos e simulacros visuais.

As novidades ficam por conta das mostras de Kenji Ota e Luiz Braga. O primeiro desenvolve um meticuloso trabalho fotográfico utilizando processos primitivos de produção da imagem. O segundo, explorando as cores quentes de Belém do Pará, busca por meio da saturação e de tons harmônicos assumir uma fantástica visão apreendida com singularidade e encantamento. Experimental na técnica e clássico no enquadramento, ele consegue evidenciar o confronto entre luz natural e luz artificial, a passagem da luz do dia para a luz da noite, provocando uma incômoda sensação.

Apesar do corte arbitrário de verbas oficiais já alocadas; da redução da programação inicial; do corte do Prêmio Máximo, que agraciava o vencedor com uma bolsa anual para encaminhar seu projeto pessoal; do corte da *Mostra Brasil* e do empobrecimento do festival como um todo, o que se buscou foi a qualidade – com a mesma paixão de quem jamais perde o foco e busca a continuidade.

Acima, foto da italiana Giorgia Fiorio, parte de um ensaio sobre o cotidiano dos marinheiros a bordo do Sagres, o navio-escola da Marinha portuguesa, feito entre maio e julho do ano passado. Abaixo, fotografia do brasileiro Marcelo Zocchio, de 1991

Antropofagia na Espanha

Exposição leva a Valência mais de 700 obras do Modernismo e da vanguarda do Brasil feitas entre as décadas de 20 e 50

A tela *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, símbolo do Modernismo brasileiro, é uma das mais de 700 obras que vão estar em exposição no Instituto Valenciano de Arte Moderna, na Espanha, de 26 de outubro a 14 de janeiro do ano que vem. A mostra *Brasil 1920-1950: De La Antropofagia a Brasilia*, com curadoria geral de Jorge Schwartz, traça um painel do movimento modernista deflagrado no Teatro Municipal de São Paulo, durante aquela que ficou conhecida como a Semana de 22, uma proposta de rompimento com formas de expressão já institucionalizadas. "Nenhum outro lugar da América Latina respondeu às vanguardas européias da primeira metade do século com tanta veemência", diz o curador. As transformações nos mais diversos campos estéticos, somadas à efeméride dos 500 anos, explicam o convite espanhol para a montagem da exposição.

Para chegar às 715 obras, de coleções particulares e instituições públicas, que ocuparão os 1.500 metros quadrados do instituto por três meses, Schwartz consultou especialistas em cada um dos segmentos em que a mostra é dividida. Por trás do levantamento e da seleção das peças estão a crítica de arte Annateresa Fabris, o arquiteto Carlos Martins, o cineasta Jean-Claude Bernardet, o músico José Miguel Wisnik e o professor Carlos Augusto Calil. A organização teve a preocupação de que as muitas pontas do cenário cultural do período fossem representadas: dos quadros de Anita Malfatti e Di Cavalcanti ao desenho da capital federal, saído das pranchetas de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer; das composições de Villa-Lobos aos primeiros ensaios da bossa nova; dos poemas de Manuel Bandeira à novela *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

Os curadores nomeados por Jorge Schwartz trabalharam na concepção do projeto desde 1997: "Com toda a certeza, a Espanha nunca viu um conjunto desse porte sobre o Brasil", diz o autor de *Vanguardas Latino-americanas*, que, da lista de artistas que integram a mostra, ressalta a presença de João Cabral de Melo Neto e Flávio de Carvalho. A forma como *Brasil 1920-1950: De La Antropofagia a Brasilia* se estrutura pelo espaço museológico tem a assinatura do arquiteto Pedro Mendes da Rocha. O Instituto Valenciano de Arte Moderna (Guillem de Castro, 118, Valência) estuda a possibilidade de levar, depois de janeiro, a exposição para outras duas cidades: Zaragoza, também na Espanha, e Lisboa, em Portugal. Não há previsão para um roteiro nacional. — GISELE KATO

Duas obras que integram a mostra: acima, foto do Xingu de 1949, de José Medeiros; abaixo, *Sol Poente*, de Tarsila do Amaral, 1929

FOTOS DIVULGAÇÃO

AS TEIAS DO TEMPO

A memória é a base da obra de Rosana Monnerat

Por Katia Canton
Foto Eduardo Simões

Tempo e memória são a base sobre a qual Rosana Monnerat constrói sua obra. Suas gravuras e esculturas sobrepõem narrativas pessoais a preocupações universais, compondo histórias que se referenciam à própria tradição da arte.

Filha de um oficial da Marinha, Rosana Monnerat nasceu no Rio de Janeiro em 1967, cresceu em Brasília e estudou arte em Florianópolis. Fazia grandes esculturas em argila — o que teve de abandonar quando se mudou para São Paulo por causa do espaço exíguo do apartamento onde foi morar — e chegou à gravura, utilizando a técnica do metal. Rosana sempre teve um modo particular de produção. Ela procura chapas de cobre — seu metal predileto — que já estejam riscadas ou oxidadas. O resultado final é a combinação dos sulcos que produz com o acaso e a ação do tempo já presentes na chapa. A incorporação da memória do passado artístico veio com um curso de pós-graduação em história da arte e o fascínio pela obra de artistas como Jean-Antoine Watteau (1684-1721) e Nicolas Poussin (1594-1665).

Com esse imaginário visual e o cobre como matéria-prima básica, Rosana passou para uma nova fase, em que suas gravuras tomaram corpo tridimensional e ganharam o espaço. Criou, por exemplo, uma série de esculturas baseadas na tela *Peregrinação à Ilha de Citera*, de Watteau. No processo de revisitar essa obra, que representa peregrinos visitando a ilha de Afrodite, a artista alterou seus conteúdos e intenções. Confeccionou pequenas ilhas, feitas de gesso, com casais de cera interagindo em situações de carinho, abandono, melancolia. Feitos com cera de abelha, eles eram dependurados por fios de cobre. Seus corpos pareciam prestes a esfacelar, a perder os contornos que definem suas identidades, sustentados precariamente por um emaranhado de fios de cobre.

Por meio de uma consciência visual do passado e da inspiração em obras retiradas da história da arte, a artista coleciona um repositório de imagens que buscam referências universais. Podem ser tão heterogêneas quanto Géricault, Giacometti e Maria Martins, além da literatura de Clarice Lispector, mas Rosana vê em todos esses rastros de memórias comentários fundamentais sobre a condição humana.

Hoje Rosana Monnerat é uma das mais reconhecidas artistas brasileiras da nova geração. Artista ligada à galeria paulistana Casa Triângulo desde 1994, Rosana vai representar o Brasil na Bienal de Havana, que acontece de 17 de novembro de 2000 a 5 de janeiro de 2001 na capital cubana.

O tema da bienal é comunicação, e Rosana o articula com radical antagonismo. Há seis meses dedica-se a construir uma imensa teia de fios de cobre trançados, no centro da qual brota uma estranha cabeça humana, de onde saem formas que lembram vegetais: "O título do trabalho é *Muda*, que alude ao mesmo tempo à planta, criado no meio de um viveiro, e a uma pessoa calada, isolada. Também posso pensar em uma muda de pele, algo que está em transformação", explica.

Rosana trabalha de forma disciplinada. Mora perto de seu atelier, que fica dentro de uma antiga galeria de lojas, na rua Augusta, em São Paulo, e onde fica de manhã até o anoitecer.

"Construo as cabeças com cera derretida e fios de cobre que vou derretendo no fogo e grudando lentamente. Esse procedimento está na contramão das novas tecnologias, mas eu simplesmente não consigo fazer outra coisa ou de outro jeito", diz ela. Toda a produção de Rosana Monnerat é exclusiva ao extremo. Até mesmo as gravuras, que em tese deveriam ser múltiplas, são, na verdade, desenhos, pois a artista faz uma única impressão de cada chapa. "Gosto das chapas de cobre que contenham histórias prévias, mas não gosto de me repetir", diz.

A seleção das tendências

O Salão Nacional de Arte, em Belo Horizonte, exibe as obras de 36 artistas em dez galerias

Instalação da premiada mineira Nydia Negromonte

FOTO DIVULGAÇÃO

Dez galerias comerciais de Belo Horizonte sintonizam a programação deste mês com a exibição das obras escolhidas para o 26º Salão Nacional de Arte. Até o dia 21, cada uma delas expõe um núcleo de peças, recorte feito pela comissão julgadora, que direciona uma leitura do conjunto selecionado. Das 640 inscrições, foram indicados 36 artistas, reunidos sob um tema bastante amplo, *O Brasil Amanhã*. "É um convite para que se pense o presente e se projete o futuro", diz José Alberto Nemer, diretor do Museu da Pampulha, que serviu de endereço para as edições anteriores do salão e abriga uma exposição complementar a ele. Os núcleos, apresentados como indicadores de tendências, abrangem vários segmentos das artes visuais: pinturas, instalações, esculturas, vídeos e fotografias. A organização ainda reserva premiações a dez artistas, que receberão R$ 6 mil cada um. Entre os selecionados estão os mineiros Éder Santos e Vânia Barbosa, a carioca Beatriz Petrus e o goiano Rodrigo Godá. "No início do ano que vem, as galerias também abrirão mostras individuais com nomes revelados pelo salão", diz Elisa Campos, uma das coordenadoras desta edição.

Ao Museu da Pampulha (avenida Otacílio Negrão de Lima, 16.585, tel. 0++/31/443-4533), neste ano, coube estabelecer um contraponto à programação das galerias com a coletiva *O Brasil na Visualidade Popular*, até o dia 4 de dezembro. "A exposição e o salão se completam. São os dois pólos da produção cultural brasileira: a arte das elites e a arte popular, feita muitas vezes sem nenhuma intenção de chegar a um museu", diz Nemer, que assina a curadoria da mostra, resultado de dez anos de pesquisa na área. — GISELE KATO

PERDIDO ENTRE A FORMA E A IDEOLOGIA

Retrospectiva de Cildo Meireles evidencia uma obra em que falta a combinação de técnica com uma interferência inteligente na realidade social

Por Daniel Piza

Acima, *Árvore do Dinheiro*, de 1969

Cildo Meireles. Retrospectiva do artista no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (rua Infante Dom Henrique, 85, tel. 0++/21/210-2188). De 6 de outubro a 3 de dezembro. De terça a domingo. Ingresso: R$ 8

A retrospectiva de Cildo Meireles, que depois de passar pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo chega neste mês ao Rio, deveria ser ocasião para discutir a real posição dele na história da arte brasileira. Cildo normalmente é visto como um herdeiro dos neoconcretos, o grupo em alta na cotação acadêmica dos últimos anos. Ou seja, sua arte teria evoluído do domínio de uma linguagem rigorosa, geometrizante, para um estilo livre, colorido, política ou socialmente engajado. Nunca é demais lembrar que artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica, os dois maiores mitos da atual geração de instaladores brasileiros, começaram no Concretismo nos anos 50, depois romperam com ele e, mais para o fim dos anos 60, se abriram de vez para uma estética participante, interessada sobretudo na "interatividade" física do público com a obra.

Cildo desponta nesse período, e assim, aos olhos do presente, parece haver uma continuidade entre a obra de Oiticica e Lygia e a sua. Cildo teria partido da mesma matriz dupla: uma base construtiva e uma inserção social. Se olharmos sua produção, como notou a historiadora Aracy Amaral, veremos realmente essas duas vertentes. Mas o fato é que elas não estão combinadas. Raramente combinam. E por quê?

Porque Cildo, como tantos artistas da mesma geração, não participou organicamente de movimento nenhum, nem desenvolveu uma carreira gradual, que começasse de um domínio das linguagens tradicionais, optasse por determinado caminho e, aí sim, amadurecesse uma "proposta". Ele já saiu adotando estilos, pulando etapas. Suas primeiras obras são duchampianas, ambientes e peças que jogam com o *trompe l'oeil*, com as percepções convencionais de escala e perspectiva, como nos *Espaços Virtuais* ou, mais tarde, nas obras com réguas. Ao mesmo tempo, já de início adota um discurso ideológico, emprestando táticas da Pop Art e do Minimalismo, como a série de garrafas *Coca-Cola*, com inscrições anticapitalistas. Seu *Desvio para o Vermelho*, por exemplo, vem diretamente de Andy Warhol, que mais de uma vez usou a cor em seu contexto político, como na serigrafia de uma cadeira elétrica.

O estilo que se tornaria mais característico de Cildo é o de obras com notas de dólar, especialmente o ambiente que as colocam em forma de tenda em meio a ossos espalhados, num arranjo semelhante ao de um despacho de candomblé. Essa referência a questões como o imperialismo americano, confrontado com o "sincretismo" brasileiro, fez o relativo sucesso de Cildo nos circuitos internacionais, especialmente Alemanha e França. Mas o fato é que, em termos de linguagem, ali não há nenhuma elaboração. A forma é simplória, emprestada, e sua função é de remissão direta — no caso, a rituais religiosos. Mesmo os *Parangolés* de Oiticica e as máscaras sensoriais de Lygia, apesar de seu apelo "libertário", contam com domínio do artesanal e do escultural.

É por esse motivo que o melhor da obra de Cildo continuam a ser as peças à maneira dadaísta, que pegam objetos de uso habitual, como um rodo de limpeza, e subvertem sua utilidade distorcendo suas formas. Esse jogo de enganar os sentidos, ainda que tão velho quanto o século, mantém interesse, em especial por causa do humor. Já os ambientes, os totêmicos e os geométricos, não têm humor nenhum. Olhar para um amontoado de ossos e dólares ou buscar posições para verificar se o pedaço de linha que falta na curva é o mesmo assinalado na reta é desinteressante.

Se se quiser um exemplo de instalação que, composta com rigor, dá sentido à participação física do público, há *Germania*, de Hans Haacke: um pavilhão de placas de calcário quebradiças, que o público pisa enquanto, ouvindo o som de fratura, é levado a refletir sobre a pretensão germânica embutida naquela palavra escrita em letras garrafais ao fundo. O império germânico esfacelado, e o público ali como testemunha. É isso que nem Cildo nem seus antecessores e sucessores — nem mesmo Nuno Ramos em *111* — conseguiram criar na arte brasileira: uma obra tecnicamente elaborada com uma interferência inteligente na realidade social.

FOTO DIVULGAÇÃO

As Mostras de Outubro na Seleção de BRAVO!

Edição de Angélica de Moraes (*)

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	NÚMEROS	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**Arte e Erotismo** *Sem título*, 1979 Ivan Serpa	Galeria Nara Roesler (avenida Europa, 655, Jardim Europa, tel. 0++/11/3063-2344). Com esta coletiva, Nara Roesler comemora os 25 anos da galeria. Uma reforma – que acrescentou ao espaço um café, um jardim de esculturas e uma sala para cursos – também marca a data.	Mostra que abrange os grandes nomes das artes plásticas, da década de 20 aos anos 90, como Flávio de Carvalho, Cícero Dias, Nelson Leirner, Leonilson e Nazaré Pacheco. Na seleção do curador Frederico Morais estão obras que expressam erotismo.	Até o dia 14. De 3ª a 6ª, das 10h às 20h; sáb., das 11h às 14h. Grátis.	O curador Frederico Morais utiliza uma temática de presença marcante no imaginário nacional para percorrer a história da arte no Brasil dos anos 20 até a atualidade, de Ismael Nery a Tunga.	Na sensualidade trágica e dilacerada das obras de Maria Martins, a grande musa de Marcel Duchamp.	Jornal com a reprodução de 20 obras e textos de Frederico Morais e Nara Roesler. Grátis.	Ao lado da Nara Roesler, fica a Galeria Thomas Cohn, que, a partir do dia 19, exibe 17 obras de Rosana Palazyan. A artista expõe objetos de algodão, arame e náilon, desenhos de giz de cera sobre papel e uma instalação feita com balões de gás e lâmpadas de luz negra.
SÃO PAULO	**Babinski** *Iluminados no Vento* (detalhe), 2000 Maciej Babinski	Galeria São Paulo (rua Estados Unidos, 1.456, Jardim Paulista, tel. 0++/11/852-8855). Fundada pela marchande Regina Boni há mais de dez anos, a galeria sofre dramáticos altos e baixos, mas está atualmente em boa fase.	Mostra com 20 aquarelas, 13 pinturas a óleo, 15 desenhos e 30 gravuras, que cobrem a produção do artista da década de 40 até obras recentes.	De 10 a 31. De 2ª a 6ª, das 10h às 20h; sáb., das 10h às 19h. Grátis.	Um dos maiores coloristas em atividade no país, dono de pintura vigorosa e de raiz expressionista, Maciej Babinski é presença rara no circuito. Além de obras recentes, traz momentos antológicos de sua trajetória.	Nas aquarelas. Nessa técnica, só têm sucesso artistas ousados e seguros. Babinski entende que o branco do papel é trapézio sem rede de segurança.	Com a reprodução de algumas das obras expostas. R$ 5.	Na mesma rua Estados Unidos, a um quarteirão da Galeria São Paulo, a Galeria Dan dispõe de uma boa coleção de obras modernas, permanentemente expostas.
SÃO PAULO	**Expressionismo Alemão** *Natureza-Morta com Cavalo Amarelo* (detalhe), 1914 Emil Nolde	Museu de Arte Moderna de São Paulo (Parque do Ibirapuera, portão 3, Ibirapuera, tel. 0++/11/5549-9688). As paredes envidraçadas do museu, um dos mais importantes e ativos da cidade, permitem a integração com o parque.	Exposição com 68 pinturas e gravuras de expoentes da arte alemã da primeira metade do século 20, como Wassily Kandinsky, Franz Marc e Emil Nolde. Patrocínio: AGF Seguros, Aventis Pharma, Dresdner Bank, Deutsche Bank, Siemens e Volkswagen.	De 10/10 a 10/12. 3ª, 4ª e 6ª, das 12h às 18h; 5ª, das 12h às 22h; sáb. e dom., das 10h às 18h. R$ 5.	Arte visceral, ligada à condição trágica do humano, o Expressionismo atingiu, na Alemanha, nível insuperável de produção. Exemplos pontuais dessa intensidade e qualidade estão presentes nesta seleção de obras.	No inteligente contraponto brasileiro da mostra, com xilogravuras dos mestres Lasar Segall, Livio Abramo e Oswaldo Goeldi.	Com a reprodução de todas as obras expostas, comentadas pela curadoria. R$ 50.	No Museu Lasar Segall (rua Berta, 111), duas mostras complementam o roteiro paulista dedicado ao Expressionismo alemão. Lá estão 12 pinturas, aquarelas e gravuras da Coleção Von der Heydt e 10 retratos assinados por Segall.
SÃO PAULO	**Artur Barrio: A Metáfora dos Fluxos** *Livro de Carne*, 1979 Artur Barrio	Paço das Artes (avenida da Universidade, 1, Cidade Universitária, tel. 0++/11/814-4832). Criada em 1970, a galeria multidisciplinar anuncia uma programação que pretende afirmar o local entre os importantes endereços culturais da cidade.	Amplo projeto que compreende uma exposição, um livro, um CD-ROM e um vídeo numa mostra antológica do artista português radicado no Brasil. Uma instalação inédita divide espaço com 25 livros que reúnem registros de projetos, textos e desenhos feitos entre 1978 e 2000.	Até 15/1. De 2ª a 6ª, das 13h às 20h; sáb. e dom., das 14h às 19h. Grátis.	Maldito, rebelde e imprevisível, Artur Barrio é uma metamorfose ambulante há quatro décadas. Da mesma geração de Cildo Meireles, apenas agora sua enorme importância começa a ser mais bem entendida com esta mostra antológica.	Na *Trouxa Ensangüentada*, comentário radical sobre a violência e a tortura praticadas no Brasil na época da ditadura militar.	Livro com texto crítico, biografia comentada e 60 reproduções. Preço a definir.	Uma instalação da pintora Tomie Ohtake dá seqüência à temporada de projetos do Paço das Artes, que acontece paralelamente às grandes exposições. A artista criou formas sinuosas de ferro pintado em uma área de 450 metros quadrados. As peças, interativas e móveis, projetam sombras gráficas.
SÃO PAULO	**Laudanum** *Laudanum* (detalhe), 1998 Tracey Moffat	Galeria Luisa Strina (rua Padre João Manoel, 974 A, Jardim Paulista, tel. 0++/11/280-2471). Desde 1974, a marchande Luisa Strina, uma das mais inventivas e ousadas do país, exibe apostas certeiras e o melhor da arte contemporânea.	Exposição com 19 fotogravuras da artista australiana Tracey Moffatt, que já participou de duas edições da Bienal Internacional de São Paulo, em 1996 e 1998. Na série *Laudanum*, ela cria uma narrativa que envolve uma senhora da alta sociedade vitoriana e sua jovem criada asiática, na virada do século.	De 10/10 a 4/11. De 2ª a 6ª, das 10h às 20h; sáb., das 10h às 14h. Grátis.	Referência obrigatória quando se trata de analisar o panorama internacional da produção em foto e vídeo, Tracey Moffatt mostra pela primeira vez sua obra mordaz no circuito das galerias.	Na ironia do título da mostra, que remete ao láudano, droga muito usada no século passado para acalmar os nervos femininos.	Não tem.	Há sempre muitas opções de livros de arte, nacionais e importados, na Livraria Cultura (avenida Paulista, 2.073, sala 153), que também aceita encomendas.
SÃO PAULO	**Rubens Mano** *Casa Verde* (detalhe), 1997 Rubens Mano	Casa Triângulo (rua Bento Freitas, 33, Vila Buarque, tel. 0++/11/220-5910). Inaugurada em 1988, a galeria, especializada em novos talentos, vem conquistando prestígio crescente, tendo ingressado há quatro anos no circuito de feiras internacionais.	Projeto *site specific*, isto é, criado especialmente para dialogar com a arquitetura do lugar onde é exibido. Rubens Mano acrescenta portas espelhadas às seis primeiras salas da galeria, numa proposta de articulação entre os ambientes e mostra sete ampliações fotográficas feitas ao longo de três anos.	De 21/10 a 11/11. De 2ª a 6ª, das 11h às 19h; sáb., das 11h às 15h. Grátis.	Rubens Mano vem consolidando prestígio de artista identificado com intervenções inteligentes em espaços arquitetônicos ou urbanos. Suas obras modificam nossa percepção e põem em xeque o real e o imaginário.	No estranhamento instalado no espaço triangular da galeria por meio do uso de tinta preta brilhante, lentes biconvexas e superfícies espelhadas.	Com a reprodução de obras pontuais da carreira do artista e texto do curador Tadeu Chiarelli. Grátis.	A partir do dia 10, as obras dos finalistas do projeto *Visualidade Nascente*, organizado pela Pró-Reitoria de Cultura da USP há dez anos, ocupam o Centro Universitário Maria Antônia (rua Maria Antônia, 294).
RIO	**Carlos Zilio** *794AO/95-4* (detalhe), 1995 Carlos Zilio	Centro de Artes Hélio Oiticica (rua Luís de Camões, 68, Centro, tel. 0++/21/232-4213). O Centro fica na parte histórica da cidade, em uma região que está sendo revitalizada.	Mostra com 20 óleos e desenhos em grandes formatos da produção do artista nesta década.	Até 5/12. De 3ª a 6ª, das 12h às 20h; sáb. e dom., das 11h às 17h. Grátis.	Uma década de pinturas e desenhos. Obras que seguem cânones do minimalismo de Barnett Newman e Robert Rymann. Alguns falam em "academia do cinza e bege". Mesmo assim, é uma ousadia de Zilio, que merece ser conferida.	No texto do crítico francês Yve-Alain Bois, que integra o catálogo.	Com 54 págs. e texto do curador Paulo Venancio Filho, entre outros. Preço a definir.	O Centro Cultural da Light (avenida Marechal Floriano, 168) apresenta, de 2 de outubro a 12 de novembro, a exposição *Paulo Roberto Leal*, com obras do artista ligado à vertente construtiva brasileira, morto em 1991. A mostra vai dos anos 70 aos 90, com pinturas e objetos.
RIO	**Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500. Módulo: Negro de Corpo e Alma** *O Pedinte*, sem data Agnaldo dos Santos	Casa França-Brasil (rua Visconde de Itaboraí, 78, Centro, tel. 0++/21/253-5366). O prédio que sedia a Casa França-Brasil, construído em 1819, é o primeiro registro do estilo neoclássico no Rio de Janeiro.	Mostra com obras que discutem a inserção da imagem do negro no país: há tapeçarias do século 17, documentos sobre a escravidão, arte religiosa católica e ioruba, além de peças feitas por artistas contemporâneos.	De 9/10 a 9/1/2001. De 3ª a dom., das 12h às 20h. Grátis.	Uma das poucas curadorias da *Mostra do Redescobrimento* em que se observa equilíbrio entre intenção e resultado, entre pesquisa do assunto e escolha de obras, sem improvisações nem espetaculosidades enganosas.	No belo testemunho de uma cultura que frutifica no tempo, apesar de seu povo ter sofrido o mais brutal desenraizamento de que se tem notícia na história.	Com reproduções de boa parte das obras expostas e texto do curador Emanoel Araujo. R$ 100.	Outros cinco módulos da *Mostra do Redescobrimento* estão no Rio neste mês: *Cangaço*, no Espaço Cultural dos Correios; *Artes Indígenas*, no Museu de Arte Moderna; *Carta de Pero Vaz de Caminha*, no Museu Histórico Nacional; *Imagens do Inconsciente*, no Paço Imperial, e *Barroco*, no Museu Nacional de Belas Artes.
EXTERIOR	**Edward Steichen** *Greta Garbo*, 1928 Edward Steichen	Whitney Museum of American Art (Madison Avenue, 945, com 75th Street, Nova York, Estados Unidos, tel. 0++/212/570-3676). O acervo do museu, com mais de 12 mil obras, envolve pinturas, esculturas, desenhos, instalações e fotografias. Da coleção iniciada em 1931 por Gertrude Vanderbilt Whitney, destaca-se o mais completo conjunto de peças de Alexander Calder.	Mostra com imagens daquele que é reconhecido como um dos mais influentes fotógrafos de moda da primeira metade do século 20.	De 5/10 a 4/2/2001. De 3ª a 6ª, das 11h às 18h; sáb. e dom., das 11h às 18h. US$ 10 (R$ 19).	Steichen usou dramáticos contrastes de luz e sombra e composições pictóricas que apagaram as fronteiras entre baixa e alta cultura.	Nas fotos de celebridades como Gary Cooper e Greta Garbo, mas também na criatividade de Steichen no campo do design de tecidos.	Com a reprodução de algumas fotos da exposição. Preço a definir.	Vale uma visita à exposição permanente do Whitney Museum, que tem um dos mais completos conjuntos de obras americanas do início do século, de 1900 a 1950.
EXTERIOR	**The Model Wife** *Georgia O'Keeffe*, 1918 Alfred Stieglitz	Museum of Photographic Arts (El Prado, 1.649, San Diego, Califórnia, Estados Unidos, tel. 0++/619/238-7559). Com a sede inaugurada em 1983, o museu logo ganhou reputação internacional pela qualidade das exposições que organiza. Com projeto do arquiteto David Raphael Singer, o espaço tem paredes móveis e equipamentos de luz que permitem adaptações especiais para cada mostra.	Exposição com fotos de nove fotógrafos que usaram suas mulheres como modelo. Baron Adolph de Meyer, Alfred Stieglitz, Edward Weston, Harry Callahan, Emmet Gowin, Lee Friedlander, Masahisa Fukase, Nicholas Nixon e Seichi Furuya foram escolhidos pelo diretor do MoPA, Arthur Ollman.	De 22/10 a 21/1/2001. De 2ª a dom., das 10h às 17h. US$ 6 (R$ 11).	A intimidade proporciona instantes de beleza insuperável. É o que provam estes ensaios fotográficos assinados por Alfred Stieglitz e Lee Friedlander, entre outros. O assunto: suas mulheres, modelos pacientes e descontraídas.	Nas comoventes fotos da pintora Georgia O'Keeffe feitas por Stieglitz. Ele registra diversos estágios da beleza de sua amada, da juventude à velhice.	Com 220 págs. e reprodução de boa parte das fotos expostas. US$ 65 (R$ 123).	Até o dia 15, o Museum of Photographic Arts exibe também 84 fotos de Robert Frank, que abordou criticamente os símbolos da cultura americana da metade do século, como o carro, a bandeira nacional e os espaços públicos.

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) *Com Redação*

O guia da diversidade

No mês em que o melhor do cinema internacional chega ao Brasil, **BRAVO!** assiste a algumas das atrações confirmadas na Mostra de São Paulo e no Festival do Rio

Por Almir de Freitas, Jefferson Del Rios e Michel Laub

Cena de *Capitães de Abril*, de Maria de Medeiros: a Revolução dos Cravos como destaque em São Paulo

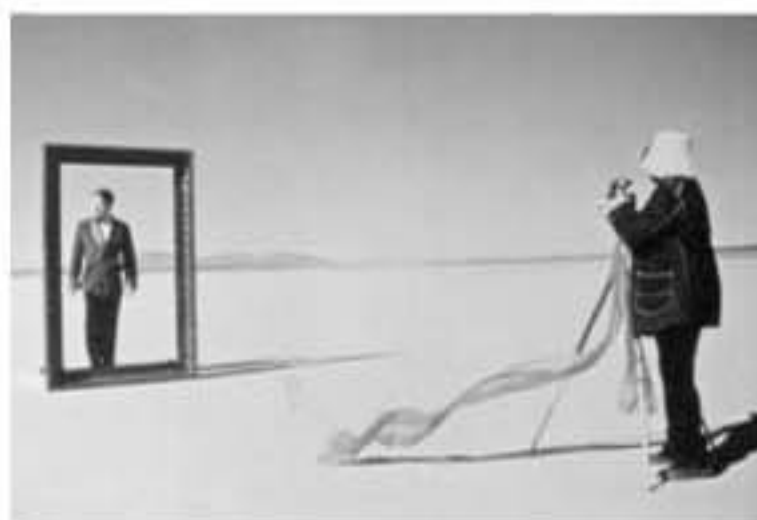
FOTOS DIVULGAÇÃO

CINEMA

Este é o mês do cinema no Brasil. A Mostra Internacional de São Paulo (de 20/10 a 2/11) e o Festival do Rio BR (de 5 a 18) trazem ao país boa parte da produção mundial do ano em Hollywood e no chamado circuito alternativo. A primeira, com cerca de 200 filmes, entre longas e curtas-metragens, abre-se com *Palavra e Utopia*, versão do português Manoel de Oliveira para a biografia do padre Antônio Vieira. Também são destaques *Capitães de Abril*, história romanceada da Revolução dos Cravos que marca a estréia na direção da também portuguesa Maria de Medeiros; *Dancer in the Dark*, do dinamarquês Lars Von Trier, Palma de Ouro em Cannes (*ver agenda de filmes do mês*); *O Círculo*, do iraniano Jafar Panahi, Melhor Filme em Veneza; e *Tabu*, nova produção do japonês Nagisa Oshima. No júri estão confirmados Alberto Barbera (diretor do Festival de Veneza), Richard Dindo (de *Genet em Chatila*), Radu Mihlaileanu (*Trem da Vida*) e o crítico mexicano Leonardo Garcia Tsao.

No Rio, vale a pena prestar atenção em *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, de Ang Lee; *Leste-Oeste*, de Regis Wargnier; e *Cecil B. De Mented*, de John Waters (*ver quadro*). São aproximadamente 350 longas e cem curtas, divididos entre a competição principal e as mostras paralelas, no Circuito Estação e em salas da rede Art Films.

Como sempre, o grande mérito de festivais desse porte é mostrar, às vezes com critérios de seleção bastante largos, a incrível diversidade da cinematografia internacional. Da primeira leva de títulos confirmados para São Paulo pelo diretor da mostra, Leon Cakoff, **BRAVO!** assistiu a dez (alguns deles, como *O Jantar* e *Crazy English*, estarão nas duas capitais). Como se pode constatar a seguir, há concorrentes bons, médios e fracos. Cabe ao público procurar pelo melhor em meio a esse mar eventualmente em fúria.

Nesta pág., de cima para baixo, *101 Reykjavík* (de Baltasar Kormák, com Victoria Abril), *Uma Semana na Vida de um Homem* (Jerzy Stuhr) e *The Mao Game* (Joshua Miller): em São Paulo

O Jantar, de Ettore Scola. Itália/França, 1998, 126 minutos. O diretor volta aos ambientes fechados, como aqueles de *A Família* e *O Baile*, para mostrar como os comportamentos de personagens podem revelar, em uma situação particular, várias facetas. A narrativa se passa toda em uma *trattoria* romana, e a câmera vai, de mesa em mesa, exibindo uma galeria de comensais que se alternam entre o banal, o caricato e o fantástico. Destaque para a proprietária do restaurante, Flora (Fanny Ardant), e o velho cliente, o Maestro Pezzullo (Vittorio Gassman), ao mesmo tempo observador distraído que não se surpreende com o que vê e mediador eventual das relações entre os personagens à sua volta: a família de turistas japoneses que comem macarrão à carbonara com catchup; o inseguro e o mágico; a mãe perua com a filha que quer ser freira; a mulher elegante, solitária e sádica; o casal não casado e os casados; os atores de teatro; o velho professor de filosofia (Giancarlo Giannini) às voltas com a amante, a aluna mais que prolixa; a ninfomaníaca vegetariana e seus quatro amantes; além, é claro, dos garçons e cozinheiros. O bom humor, aliado à filmagem tecnicamente bem-feita, evita a armadilha, na qual é fácil cair quando não se tomam os devidos cuidados, de ser maçante quando vemos — muito de perto — a humanidade de muitos. — ALMIR DE FREITAS

101 Reykjavík, de Baltasar Kormák. Islândia, 2000, 92 minutos. Este é cinema quente da Islândia, o coração gelado do mundo onde os personagens vivem para o tédio e a cerveja, enquanto nas ruas só há o inverno e a chuva da desesperança. Um rapaz, que só sai da frente do computador para buscar aquele seguro-desemprego que um latino nem entende como funciona, mora com a mãe e mantém um namoro cheio de atritos com a loira vizinha de bairro e bares. Seria, digamos, mais um enredo existencial escandinavo. Mas não é. O diretor Baltasar Kormák — com uma fotografia belíssima e elenco preciso — sai-se com um triângulo amoroso na temperatura dos gêiseres islandeses. A mãe, senhora de ar melancólico, é lésbica e traz para casa a namorada, uma espanhola professora de flamenco. Ela é alegre e sensual, uma inesperada Victoria Abril falando inglês com sotaque. O triângulo vai mudar de posição no dia em que mamãe viajar sozinha, e teremos conseqüências. E é nesse segundo movimento que o filme mostra uma aceitação cética e bem-humorada dos problemas e contrastes humanos e como o povo dessa ilha deslumbrante e cruel sabe viver no âmbito do Pólo Norte. A banalidade exasperante e úmida de Reykjavík, a capital, é simbólica. Sempre se vive, enfim, com algum amor e uma calma tristeza. — JEFFERSON DEL RIOS

The Filth and the Fury, de Julien Temple. Inglaterra/EUA, 2000, 108 minutos. Poucas trajetórias na história do show biz são tão curiosas quanto a dos Sex Pistols. Precursor em grande escala da música e do comportamento punk, da filosofia do "faça você mesmo", o grupo inglês foi engolido sem piedade pelo sistema que julgava combater: no contexto do rock de hoje, sua música soaria melódica e às vezes até lenta; sua rebeldia serviria apenas para vender camisetas e pôsteres; sua suposta afirmação da individualidade, com seus cuspes e arrotos, pareceria apenas grosseira. Nenhum julgamento ou novidade nessa constatação: toda vanguarda acaba, de alguma forma, caindo na mesma armadilha. A grande virtude do documentário de Julien Temple, que traz entrevistas inéditas e trechos de shows históricos, é mostrar, talvez involuntariamente, tal ironia. Ouvir as palavras de Sid Vicious, o baixista morto em 1979, a favor da liberdade e contra a sociedade inglesa, na qual via a personificação de um totalitarismo cordial, torna-se engraçado quando se repara na suástica nazista estampada em sua camiseta. Ver Johny Rotten, o cantor e (bom) letrista "Joãozinho Podre", falar mal da lírica de Shakespeare, idem. Na sua curta duração, de 1976 a 1978, os Pistols foram importantíssimos na história do rock e fizeram algumas canções impecáveis, mas sua dimensão para a cultura do século 20, noves fora a opinião do gueto, se resume a isso. A obra de Temple não ousa nenhuma teoria mais ambiciosa a respeito, o que já é um grande começo para um excelente documento de época. — MICHEL LAUB

Abaixo, *Djomeh*, de Hassan Yektapanah. O grande número de títulos exibidos tanto em São Paulo quanto no Rio pode ser um obstáculo, mas é certamente dessa diversidade que se pode garimpar o melhor do cinema internacional

Uma Semana na Vida de um Homem, de Jerzy Stuhr. Polônia, 1999, 90 minutos. Adam Borowski é um bom cidadão. Promotor público de sucesso, católico e caridoso com instituições beneficentes. Os norte-americanos o qualificariam como um *winner* politicamente correto, mas esta neurose não vale em um país de religiosidade enraizada, que viveu décadas na periferia da Guerra Fria e, como tantos outros, tenta ingressar em alguma modernidade, em algum padrão de civilização. Com uma fórmula simples, o diretor Jerzy Stuhr, que também faz o papel principal em *Uma Semana na Vida de um Homem*, consegue ser eficaz ao mostrar as contradições morais, as fraquezas e as fragilidades das relações humanas que vão surgindo ao longo de sete dias, em um círculo cruel, mas coerente: o amor pela mãe gravemente doente vira problema financeiro, que testa a honestidade,

que não resiste à tentação de trair sexualmente a mulher, esta que se descobre incapaz de amar o menino deficiente prestes a ser adotado. Se o contexto em que elas aparecem é marcadamente típico de um lugar, essa espécie de "beleza polonesa" acaba valendo para todos os homens, onde quer que estejam. De certa forma, Stuhr nos avisa disso com as hamletianas palavras cantadas nos ensaios e na apresentação do coral da igreja de Borowski: "*Que obra-prima é o homem! Como é nobre pela razão! Como é infinito em faculdade! Em forma e movimento*". A sina de Hamlet todos conhecem. – AF

Gotas d'Água sobre Pedras Escaldantes, de François Ozon. França/Japão, 1999, 90 minutos. As relações de poder que estão por trás do sexo levaram o jovem Rainer Werner Fassbinder, então com 19 anos, a escrever a peça que, inédita durante anos, vem agora a público com o filme *Gotas d'Água sobre Pedras Escaldantes*, dirigido por François Ozon. Ambientado apenas em um apartamento na Alemanha dos anos 70, o filme mostra o envolvimento amoroso de Franz (também entre os 19 e os 20 anos) com um homem mais velho e de sucesso, Leopold, que, lá pelas tantas, começa a tratar o amante como uma espécie de empregado. De sedutor a seduzido, Franz cede ao amor que o anula, e Fassbinder provavelmente exiba ali seus temores e/ou aquela coragem da juventude diante da sombra da tragédia. A esse casal se juntarão as namoradas de cada um, introduzindo um universo feminino que também se mostra incapaz de resistir a um amor que se prenuncia infeliz. Há realmente cenas fortes em uma atmosfera escura e claustrofóbica, embora o texto não esteja à altura, por exemplo, de *Querelle*, de Jean Genet, que foi filmado pelo próprio Fassbinder muitos anos depois. Afinal, Fassbinder deve ter tido os seus motivos para nunca encenar ou filmar seu texto. Mas não deixa de ser notável como leitura do mundo de um garoto de 19 anos. – AF

Acima, à direita, *Downtown 81*, de Edo Bertoglio, documentário sobre o artista americano Jean-Michel Basquiat. Abaixo, *Gotas d'Água em Pedras Escaldantes*, de François Ozon, adaptação de uma peça escrita por Rainer Werner Fassbinder aos 19 anos

Genet em Chatila, de Richard Dindo. França/Suíça, 1999, 98 minutos. Em setembro de 1982, já sofrendo do câncer na garganta que o mataria quatro anos depois, Jean Genet viaja para Beirute, no Líbano, um dia depois de milicianos cristãos, com a cumplicidade de Israel, massacrarem centenas de refugiados palestinos nos campos de Sabra e Chatila. A viagem resultaria no livro *Un Captif Amoureux*, que tirou o escritor e dramaturgo francês de um silêncio literário de anos. "Se há muitas coisas para se ver, apenas ver, nenhuma palavra poderá descrevê-las", escreveu Genet em seu último livro. A frase, repetida no filme *Genet em Chatila*, do diretor Richard Dindo, é utilizada para justificar o formato do documentário, também podendo ser usada como álibi para a sua tradicional estética ou mesmo para o tédio desértico – às vezes inevitável – da silenciosa Mounia Raoui, francesa na língua, árabe na origem argelina. Por intermédio dela, vêem-se as marcas, as pessoas e a paisagem que circundam a frustrada revolução palestina e a ofensiva israelense no Oriente Próximo. Na sua voz e na do narrador em *off*, Genet "narra", "descreve" e "analisa". Em torno, as imagens dos quartos de hotel, dos amigos de viagem, do rio Jordão, do deserto e das paredes crivadas de balas. Para Dindo, só esse presente visível interessa: Genet, ele mesmo, só aparece em velhas fotos nas mãos de Mounia, e os corpos das vítimas ficam a distância, mostrados em uma televisão colocada diante dos sobreviventes. – AF

In a White Man's Land, de Kim Landstra. Holanda, 1999, 52 minutos. *In een Vreemd Land* (Em uma Terra Estranha) ou *In a White Man's Land* (Na Terra dos Homens Brancos, na versão inglesa) poderia usar, em português, um título de Erico Verissimo: *Gato Preto em Campo de Neve*. Só que agora a imagem poética do escritor gaúcho traduziria com ironia agressiva a realidade dos refugiados africanos na Holanda. Nesse país rico e pequeno, onde a ordem social depende de um duro rigor calvinista mesclado com calculada tolerância, é cruel ser negro, como é difícil aos brancos locais serem bons e crédulos. Os recém-chegados são submetidos a uma implacável triagem governamental que quer separar os exilados políticos de fato da mão-de-obra clandestina e sem classificação que ameaça os empregos "brancos", um dos fatores das explosões racistas em toda Europa. E por trás da sobrevivência física, do medo, a estranheza afetiva e cultural expressa na frase do jovem africano, menor de idade, avaliando

Acima, à dir., Takeshi Kitano em *Tabu*, de Nagisa Oshima, que está nas duas programações

Arte e *Trash*

De Oshima a John Waters, os destaques do Rio. Por Aydano André Motta

Em sua edição 2000, o Festival do Rio BR mistura em doses equilibradas os chamados filmes de arte com representantes do "cinemão". O americano John Waters, um dos rebeldes mais prósperos da cena cinematográfica *trash* atual, será homenageado com uma retrospectiva e a exibição de seu filme mais recente, *Cecil B. De Mented*, que provocou polêmica no Festival de Cannes deste ano. A comédia conta a história de um cineasta-terrorista (vivido por Stephen Dorff) que seqüestra uma grande estrela – sem nenhum caráter – de Hollywood (Melanie Griffith) para obrigá-la a fazer um filme *underground*. Na retrospectiva, serão exibidas 14 obras de Waters, entre elas o cultuado *Mamãe É de Morte* (1994), com Kathleen Turner, e o escatológico *Pink Flamingos* (1972), que tornou o diretor célebre pelas cenas com o travesti Divine, de 200 quilos. Waters confirmou presença no Rio.

Na competição, será exibido o francês *Leste-Oeste*, de Régis Wargnier, estrelado por Catherine Deneuve e Sandrine Bonnaire. A produção concorreu ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em março passado, perdendo para *Tudo sobre Minha Mãe*, de Pedro Almodóvar. O francês presente é *Lição Pornográfica*, de Frédéric Fonteyne, prêmio de Melhor Atriz em Veneza (1999) para Nathalie Baye. E a estréia brasileira aguardada é *Bufo & Spallanzani*, de Flávio Tambellini.

O cinema oriental terá *Tabu*, primeiro filme do japonês Nagisa Oshima depois de oito anos de uma pausa voluntária, que foi apresentado sob aplausos da platéia no último Festival de Cannes. O chinês *Crazy English*, de Zhang Yuang, premiado em festivais como os de San Sebastián, Toronto e Roterdã, também será exibido. Da Itália vem *O Jantar*, de Ettore Scola (*ver texto*). Esses três títulos também estão em São Paulo.

Na mostra *Premiere América*, estão programados, entre outros, a refilmagem de *Shaft*, com Samuel L. Jackson no papel principal; *U-571*, história de ação estrelada por Matthew McConaughey e Harvey Keitel; e o desenho *A Fuga das Galinhas*. Outras atrações são *As Virgens Suicidas*, estréia na direção de Sofia Coppola, filha do diretor Francis Ford Coppola (*ver agenda de filmes do mês*); e um não-americano: *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, de Ang Lee (*Tempestade de Gelo*, *Razão e Sensibilidade*), produção chinesa de artes marciais falada em mandarim e protagonizada por Chow Yun-Fat (astro da fase Hong Kong de John Woo e do americano *Anna e o Rei*). Lee terá outra obra sua na mostra, *Ride with the Devil*, ambientado na guerra civil americana.

Mas dificilmente alguma dessas atrações tirará de *Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock (em cópia nova), o título de melhor filme do festival.

À esquerda, de cima para baixo: *Código Desconhecido*, **de Michael Haneke;** *Segunda Pele*, **de Gerardo Vera; e** *Vatel*, **de Roland Joffé, com Gérard Depardieu (co-produção França/Inglaterra). Os três títulos estão na Mostra de São Paulo, que se abre com** *Palavra e Utopia*, **a versão do português Manoel de Oliveira para a biografia do padre Antônio Vieira**

o seu alojamento: "É muito pequeno". Em meio a tantos desencontros, voluntários sinceros e burocratas oficialmente educados. Os deserdados da terra continuam chegando de seus infernos nos trópicos – ditaduras e lutas tribais. E o mundo branco já não pode usar impunemente a palavra holandesa: apartheid. Este documentário é segundo ato do drama colonial, e está apenas começando. – JDR

Crazy English, de Zhang Yuang, China, 1999, 90 minutos. Uma história interessante não faz, necessariamente, um bom documentário. A trajetória do professor Li Yang, que ministra aulas de inglês para as massas na China contemporânea, é um exemplo: poderia ser um retrato preciso das ironias da ocidentalização do país; acaba sendo apenas um exercício enfadonho. Yang criou um método, chamado de "inglês maluco", que angaria multidões com jogos de repetição de palavras e discursos motivacionais. Ele explica a seus pupilos que o aprendizado do idioma não serve para outra coisa senão para preparar-se para a batalha predatória do mercado: "Ganhar dinheiro dos estrangeiros, esse é o sonho americano. Quero fazer disso o sonho chinês". Algumas vezes, o espectador pensa estar diante de um homem inteligente e abnegado. Em outras, parece que as aulas tomam formas fascistóides, com a turba repetindo slogans e vendo neles a única saída para seu cotidiano miserável – na China totalitária, o opressor seria a língua do império... Se o leque de interpretações possíveis enriquece *Crazy English*, a sua condução é problemática: um tom monocórdio enche os 90 minutos de filme com aulas intermináveis, palestras sonolentas e entrevistas redundantes do professor. O sonho americano, ao menos, é mais movimentado. – ML

Segunda Pele, de Gerardo Vera. Espanha, 2000, 110 minutos. Se a comparação dos filmes dos demais cineastas espanhóis com Pedro Almodóvar é no mais das vezes indevida, às vezes serve, ao menos, como referência para o grande público. *Segunda Pele*, de Gerardo Vera, de fato não tem nada a ver com a obra daquele, mas se encaixa à perfeição como contraponto extremo do que vemos em *Carne Trêmula*, por exemplo. Em primeiro lugar, e principalmente, não há neste filme nenhuma saída para o humor em um mundo em que sexo é só problema. Alberto é um homossexual que leva uma vida infeliz em todos os sentidos, e não sabe (e não ficará sabendo) o que quer da vida: ficar com a mulher e o filho ou renunciar a tudo pelo amante. Embora o personagem seja verossímil e as angústias que desse tipo de situação advêm também não sejam desprezíveis, é preciso dizer que a forma como isso é representado em *Segunda Pele* beira o simplório, desde os fatos que sustentam o roteiro até o acabamento do filme. O resultado é que tudo não passa de um drama de casal, ou casais, em uma filmagem em que a cafonice espanhola (uma das matérias-primas de Almodóvar, aliás) é absorvida como estética. Na pretensa seriedade da tragédia pessoal, a decoração dos ambientes e as roupas dos personagens combinam à perfeição com o dramalhão, pontuado por uma trilha sonora digna de novelas. Espanholas. – AF

O Que e Quando

Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. De 20 deste mês a 2/11, em diversas salas de cinema de São Paulo. Com cerca de 200 filmes, entre longas (150) e curtas-metragens (50). Festival do Rio BR. De 5 a 18 deste mês. No Circuito Estação e em salas da rede Art Films, no Rio. Com cerca de 450 títulos, entre longas (350) e curtas-metragens (100)

Código Desconhecido, Michael Haneke. França, 2000, 117 minutos. É curioso como os cineastas da França, país que tanto valoriza os livros, mostram tamanho desprezo pelo potencial literário de um roteiro bem amarrado, seja no formato tradicional, seja na pretensa inovação. A pretexto de fazer uma narrativa descontínua, em que os vários personagens mostram destinos aparentados, mas que só se cruzam eventualmente, o diretor Michael Haneke constrói uma fábula infantil sobre a incompreensão em *Código Desconhecido*. O título explica-se já na mímica indecifrável de crianças surdas-mudas na cena inicial até a literalidade extrema do final, quando o namorado de Anne (Juliette Binoche), Georges, não consegue entrar na casa dela por não saber mais qual o código que abre a porta. No meio, entre cenas cortadas abruptamente, mais símbolos óbvios: o racismo e a humilhação dos imigrantes romenos e africanos. Que somos todos contra as mesquinharias e as injustiças, somos. Mas por que a insistência em filmar (exceto a cena inicial) apenas com uma câmera, ora parada obsessivamente em alguém, ora seguindo os personagens para lá e cá? Numa cena, Juliette Binoche passa (mal) quase três peças de roupa enquanto vê a televisão. Noutra, um personagem sai da mesa para pegar a comida e, como se isso fosse algo importantíssimo, é acompanhado em todos os gestos (de costas). E se alguém entra em algum lugar fechado, espere. Enquanto isso, ficamos a ver a porta. – AF

Abaixo, *Crazy English*, **de Zhang Yuang, documentário sobre um chinês que ministra aulas de inglês para as massas**

A melodia corrosiva

Joel e Ethan Coen falam sobre *E aí, Meu Irmão, cadê Você?*, comédia musical repleta do cinismo e da ironia típicos dos cineastas de *Fargo* e *Barton Fink*. Por Duda Leite

Os irmãos Coen no set de filmagens: o clássico como piada

FOTO DIVULGAÇÃO

Um dos filmes mais aguardados da edição deste ano do Festival de Cannes era *E aí, Meu Irmão, cadê Você?* (*O Brother, where Art Thou?*), de Joel e Ethan Coen. A primeira piada da obra, uma comédia musical, está nos créditos, que a anunciam como livre adaptação do poema épico *Odisséia*, de Homero, para o Mississippi da década de 1930 (*ver texto adiante*). George Clooney é Ulysses Everett Mc Gill, prisioneiro que foge da cadeia e sai em busca de sua casa. Ao seu lado estão o gentil Delmar (Tim Blake Nelson) e o rabugento Pete (John Turturro). Sem nada a perder e unidos por uma corrente de ferro, partem para uma aventura cheia de personagens exóticos.

À direita, o trio de fugitivos de *E aí, Meu Irmão, cadê Você?*: Tim Blake Nelson, John Turturro e George Clooney. Abaixo, outra cena do filme, no qual os irmãos Coen usam os mesmos elementos de obras como *Arizona nunca mais*, *Fargo* e *O Grande Lebowski*

Além da participação de John Goodman e Holly Hunter, *E aí, Meu Irmão...*, que estréia neste mês no Brasil, tem outros atributos típicos dos irmãos Coen, os cineastas de *Barton Fink* (1991), *Fargo* (1995) e *O Grande Lebowski* (1998): o humor corrosivo, um certo cinismo e o extremo cuidado com o roteiro. Os créditos pela direção ficam com Joel, e a história, com Joel e Ethan. A seguir, a entrevista que os dois deram a **BRAVO!** na época do lançamento do filme.

BRAVO!: Vocês realmente leram *Odisséia*?

Ethan: Ainda não li. O filme não começou como adaptação da *Odisséia*, mas como a fuga de três prisioneiros de uma *chain-gang* (*prisioneiros ligados entre si por uma corrente*).

Joel: Queríamos contar suas aventuras. Apenas mais tarde nos demos conta de que tinha muito a ver com o poema.

Por que o sul dos Estados Unidos e a década de 30?

E: Por causa da *chain-gang*, que é uma coisa bem do sul dos Estados Unidos. E também a música do sul me entusiasma muito. Fazendo o roteiro, decidimos que a música seria parte integral da história.

Kenneth Branagh filmou *Love's Labour's Lost*, uma adaptação musical da peça homônima de Shakespeare; Lars Von Trier ganhou a Palma de Ouro, em Cannes, com *Dancer in the Dark*, melodrama musical estrelado por Björk. Há uma volta do gênero musical?

E: Os jornalistas adoram generalizar. Realmente alguns musicais estão sendo feitos. Mas creio que dois filmes separados não formam uma tendência. De qualquer forma, sou um grande fã do gênero.

Em algumas cenas, vocês criaram coreografias bem originais. Um exemplo é o incrível número com os membros da Ku Klux Klan...

E: Realmente algumas cenas lembram velhos musicais hollywoodianos. Essa, por exemplo, foi um pouco complicada graças ao grande número de pessoas envolvidas. Eram mais de 350 caras de uma só vez! Mas acho que todos se divertiram.

Uma curiosidade do filme é a participação de George Clooney, num papel que lembra os de Clark Gable da década de 30...

J: Nunca tínhamos visto seu programa de televisão, *Plantão Médico*.

E: Nós tínhamos visto *Irresistível Paixão*, de Steven Sonderberg (*com Clooney*). Mas não era exatamente uma comédia. Acho que ele nunca havia feito uma comédia antes desta. Quando terminamos o roteiro, sabíamos que George seria perfeito para o papel. Ele tem um grande carisma, como os astros das décadas de 40 e 50, mas não tem um ego de grande astro. Ficou feliz por ter sido convidado para fazer um papel mais tolo.

O visual do filme é muito bem cuidado. Vocês utilizaram um processo inédito no tratamento das imagens. Poderiam falar um pouco sobre isso?

J: Como filmamos no ensolarado Mississippi, as paisagens eram demasiado verdes. Era difícil controlar a luz do sol. E, como filmamos a maior parte da história em locações, não gostamos do resultado. Ficou verde demais! Resolvemos scanear todo o negativo já editado e passá-lo por um processo de eliminação de cores, no caso os verdes. Mudamos as tonalidades e chegamos ao resultado final, que ficou muito bom.

FOTOS DIVULGAÇÃO

O Que e Quando

E aí, Meu Irmão, cadê Você? (*O Brother, where Art Thou?*), filme de Joel e Ethan Coen. Com George Clooney, John Turturro, Holly Hunter, John Goodman e Tim Blake Nelson. Estréia no Brasil prevista para este mês

Comédia de Erros

***E aí, Meu Irmão...* é um produto exemplar do universo impagável dos Coen. Por Pedro Butcher**

O cinema fragmentado, auto-referente e cínico que ganhou corpo nos anos 80 encontrou sua voz mais duradoura na obra dos irmãos Joel e Ethan Coen. Fruto típico da década da imagem vazia, estetizada e com tendências publicitárias que gerou Luc Besson, Leos Carax, Tony e Ridley Scott, os Coen apresentam pelo menos um diferencial que os destaca em absoluto: não levam nem um pouco a sério as características do que se convencionou chamar de cinema "pós-moderno". Melhor ainda: não se levam nem um pouco a sério. Mas a qualidade do cinema dos Coen encontra outras bases sólidas para se sustentar. Os roteiros, por exemplo: são todos extremamente bem arquitetados e costumam trazer piadas impagáveis, em geral coerentes com a narrativa que propõem.

Desde que fizeram o primeiro longa-metragem, *Gosto de Sangue* (1984) – uma releitura, como tantas produzidas no período, do filme *noir* – é patente nos irmãos uma vontade de rir do cinema e da própria formação que os tornou cineastas (Joel é formado pela Universidade de Nova York, Ethan não tem diploma, mas é um típico cinéfilo, como o irmão). *Gosto de Sangue* é bom sobretudo porque não tem medo de ser patético. Ao longo da carreira eles não estiveram imunes aos perigos do cinema que tem como referência principal o próprio cinema – *Na Roda da Fortuna* (1994) talvez seja o exemplo mais evidente –, mas também já acertaram em cheio em quase obras-primas como *Fargo* e *Barton Fink*. O novo filme da dupla, *E aí, Meu Irmão, cadê Você?*, está no meio do caminho.

Nele, as brincadeiras dos Coen vão longe como nunca. A começar pelo título, uma referência a *Contrastes Humanos* (1942), de Preston Sturges, história de um cineasta que quer fazer um filme sobre a "vida real" e que cai na estrada sem um tostão para conhecê-la (a vida real) melhor. *E aí, Meu Irmão, cadê Você?* (*O Brother, where Art Thou?*) é o título que esse cineasta pretende dar ao seu filme, jamais realizado. A referência não é propriamente vazia: Sturges foi o responsável por comédias deliciosas embasadas por roteiros substanciais – exatamente a ambição dos Coen. Mas as semelhanças terminam aí. Não há, no filme, nenhuma justificativa lógica para o título, como também não há muita explicação para os créditos que abrem os trabalhos – uma citação de Homero e a informação de que *E aí, Meu Irmão...* é baseado na *Odisséia*. É apenas mais uma gague da dupla.

O filme vai costurando vários gêneros e dando pistas falsas como a dos créditos iniciais o tempo todo. É narrado de forma grandiosa, em formato *scope*. A fotografia de Roger Deakins ganhou um tratamento especial que suaviza as cores e dá um certo ar "antigo" às imagens. A câmera acompanha com sobriedade (pelo menos quando o modelo é um filme dos Coen) a trajetória de três fugitivos de uma prisão no Mississippi, nos anos 30: George Clooney (com visual parecido com Clark Gable), John Turturro e Tim Blake Nelson. Pelo caminho eles cruzam alguns personagens de leve referência mitológica (as sereias são mulheres que tomam banho num rio, John Goodman é uma espécie de ciclope), e estes são os únicos pontos que tangenciam, de leve, a história da *Odisséia*. Mas talvez a maior surpresa para o espectador seja a constatação de que, no fim, assistiu a um quase musical, uma vez que os três fugitivos, apaixonados pela folk music, terminam se safando da cadeia ao se tornarem um popular trio de cantores.

E aí, Meu Irmão..., como tantos outros filmes dos irmãos Coen, tem seu elemento mais interessante nos equívocos (propositais) que vão construindo situações, desenhando personagens e os encaminhando, sempre, para desfechos próximos do patético. No fundo, é esta, a comédia de erros, a substância de *Gosto de Sangue*, *Arizona nunca mais*, *Fargo* e até mesmo *O Grande Lebowski*, seu filme anterior.

Vozes menos Estridentes

As diferentes trajetórias de dois jornalistas da velha *Rolling Stone* em Hollywood ajudam a entender a assimilação da rebeldia dos anos 60 pelo sistema

Por uma curiosa e irônica coincidência, o outono americano pré-eleitoral pôs no centro do palco uma verdadeira relíquia dos anos 60: não os boletins de escola de Al Gore, mas a revista *Rolling Stone*, que, ao longo de quatro décadas, evoluiu — ou involuiu, dependendo do ponto de vista — de voz da rebeldia da geração *boomer* a plataforma de lançamento da cultura pop.

Na verdade, a sincronicidade histórica deste terço final de 2000 lançou luzes sobre duas criaturas da *Rolling Stone* que, nutridas no mesmo solo udigrudi, tomaram rumos diametralmente opostos. E que acabaram no mesmo lugar — o lugar que tanto fascina Gore, o candidato a vice Joseph Lieberman e os democratas: Hollywood.

O primeiro deles é Joe Eszterhas, o filho de imigrantes tchecos que foi, durante uma década, a maior estrela do novo jornalismo à la *Rolling Stone* e, segundo muitos de seus contemporâneos, o único rival à altura do gênio *gonzo* de Hunter S. Thompson. Eszterhas emigrou cedo do subterrâneo de São Francisco para a superfície luxuosa de Los Angeles: em 1983, graças ao sucesso de *Flashdance*, Eszterhas já tinha sedimentado sua reputação como roteirista capaz de misturar em doses iguais comercialismo, ousadia e pornô-soft.

A fórmula — perfeita para os 80 — levou-o ao píncaro da glória em 1992 com *Instinto Selvagem*, um script vendido pela quantia até hoje inédita de US$ 3 milhões. Depois veio a sucessão de insucessos, o abismo de *Showgirls* (1995), escândalos matrimoniais dignos de seus próprios filmes, a reclusão e o silêncio. Agora, Eszterhas ressurgiu, com um livro — *American Rhapsody* — e um estranho anúncio de página inteira nas revistas especializadas de Los Angeles, conclamando os colegas de indústria a não votar em Gore e Lieberman, "os homens que ameaçam roubar nossa liberdade mais básica, a liberdade de expressão criativa".

Acima, Sharon Stone em *Instinto Selvagem*, o script que Joe Eszterhas vendeu por US$ 3 milhões: ponto alto da carreira de um ex-rebelde. Tanto Eszterhas quanto o seu ex-colega de imprensa Cameron Crowe foram engolidos, de maneira diferente, pela máquina hollywoodiana ao longo dos anos

O livro — uma estranha, ocasionalmente brilhante meditação sobre as promessas e desapontamentos da geração *baby-boom*, encarnadas em Bill Clinton — foi menos bem-sucedido e certamente menos controvertido do que Eszterhas esperava. Daí, quem sabe, o anúncio, que tem um grão de verdade: a dupla democrata tem uma folha corrida quase tão conservadora quanto a dos republicanos quando se trata de estabelecer mecanismos de controle dos meios de produção cultural. Mas a causa da liberdade de expressão nunca pareceu menos bem servida do que nesse libelo assinado pelo autor de gemas progressistas como, bem, *Showgirls*. O que nos leva diretamente ao seu ex-colega de redação Cameron Crowe, 15 anos mais moço e um universo de distância da trajetória de Eszterhas.

Nos idos de 1970, Crowe era o menino prodígio da *Rolling Stone*, o mais prolífico e completo correspondente das trincheiras do rock'n'roll — tudo isso com a tenra idade de 15 anos em sua primeira matéria assinada. Como Eszterhas, Crowe começou em Hollywood nos anos 80 como roteirista, mas rapidamente passou a diretor de pequenas obras-primas de profundo lirismo juvenil: *Say Anything*, *Singles* e, dois anos atrás, o bem-sucedido *Jerry Maguire*. Enquanto Eszterhas revê sua geração — e a si mesmo — com amargura, Crowe está neste momento em cartaz com um filme que é, ao mesmo tempo, uma comédia romântica clássica e uma prova eloqüente de que, como queria Joseph Losey, o passado é mesmo uma terra estranha: *Almost Famous*, a história de um inocente garoto de 15 anos alegremente perdido na selva rock'n'roll dos anos 70. Sucesso no Festival de Toronto, aclamado pela crítica, *Almost Famous* arrisca-se a ser o *Beleza Americana* de 2000, o favorito de primeira hora dos Oscars. Como é possível sair do mesmo lugar, chegar ao mesmo lugar e seguir caminhos tão diferentes?

FOTO KEYSTONE

Receita de *thriller*

Em seu 52º filme, que estréia neste mês na França, Claude Chabrol conta uma história policial que mistura perversidade e chocolate

O diretor com Isabelle Huppert, musa do filme: intimismo

Um *thriller* intimista tendo como cenário os Alpes suíços, feito à base de chocolate e perversidade, só poderia vir dele: Claude Chabrol. As misteriosas baforadas do diretor francês com seu inseparável cachimbo estão de volta em *Merci pour le Chocolat* (Obrigado pelo Chocolate), com estréia marcada na França para este mês. A história que inspira o 52º filme de Chabrol foi adaptada do romance de suspense da escritora americana Charlotte Armstrong, publicado nos anos 50. Para misturar os ingredientes da trama, o diretor recorreu aos serviços de Jacques Dutronc e de sua musa Isabelle Huppert, que pela sexta vez protagoniza uma de suas produções. A heroína Marie-Claire (Huppert), rica proprietária de uma fábrica de chocolate, se casa com o virtuose do piano André Polonski (Dutronc), com quem já havia experimentado uma relação fracassada. Dessa vez, tudo parece que vai dar certo, até a aparição de Jeanne (Anna Mouglalis), jovem pianista de 18 anos. A receita de chocolate de Claude Chabrol foi filmada na mansão suíça do cantor David Bowie, colocada à venda há três anos por cerca de US$ 2,2 milhões e até hoje sem comprador. – FERNANDO EICHENBERG, de Paris

Paisagens pioneiras recuperadas

***Teus Olhos Castanhos*, raridade dos anos 60 esquecida entre a chanchada e o Cinema Novo, é exibido no Rio**

Uma cópia do filme *Teus Olhos Castanhos*, de 1960 – tido como perdido e o primeiro no Brasil a ser produzido em Cinemascope em cores –, foi encontrada na Cinemateca do MAM carioca e será exibida nos dias 17 e 19 deste mês, no Centro Cultural da Light (tel. 0++/21/21129-21). Espremido entre dois movimentos importantes da cinematografia nacional – a época das chanchadas e o Cinema Novo –, o filme, do gaúcho Ibanez Filho, é uma relíquia que, apesar do grande sucesso comercial na época do lançamento, caiu no esquecimento logo depois. "Fiquei no meio da transição para o Cinema Novo, com a mídia interessada exclusivamente naquela novidade", diz Ibanez. "Mas é uma produção bem cuidada, que mostra algumas das melhores paisagens do Brasil."

Nela, o diretor usou locações em São Paulo, Rio, Brasília, Salvador, Recife e Porto Alegre. Pioneiro da televisão no Brasil, Ibanez Filho quis levar ao cinema uma história romântica semelhante às que ele produzia no então novo veículo. Assim, escalou o cantor e galã português Francisco José para ser o pivô de um triângulo dramático que tinha ainda Elizabeth Gasper e Aracy Cardoso. *Teus Olhos Castanhos* tem 97 minutos e fotografia a cargo do italiano Guillermo Lombardi. "Calculo que hoje uma produção semelhante custaria R$ 4 milhões", diz o cineasta. A cópia encontrada é em preto-e-branco. – AYDANO ANDRÉ MOTTA

Cartaz do filme: ofuscado pelo Cinema Novo

FOTOS AFP/CORBIS/STOCK PHOTOS / DIVULGAÇÃO

NAUFRÁGIO SEM MELODRAMA

Em *A Camareira do Titanic*, o espanhol Bigas Luna evita as lições de moral que costumam permear filmes sobre grandes tragédias

Por Michel Laub

O casal Olivier Martinez e Aitana Sánchez Gijón em cena: símbolo da farsa em uma desiludida peça anti-sentimental

FOTO DIVULGAÇÃO

É incrível a força do mito Titanic no imaginário ocidental. Talvez haja aí uma fantasia regressiva, a saudade de um tempo em que os avanços tecnológicos e a sofisticação da sociedade ainda não haviam tornado os conceitos tão complexos, tão nuançados, tão difíceis de ser definidos segundo parâmetros "tradicionais". O transatlântico inglês, que afundou no início do século levando serviçais e aristocratas, segue lembrado como metáfora perfeita da ambição desmedida, dos limites humanos, da impossibilidade real de domar a natureza. A cada insucesso de uma Challenger, de uma MIR, de um Kursk, parece que o mito se reforça, em outras circunstâncias, mas com a mesma mensagem: de Ícaro a Vladimir Putin, nenhum homem é deus; quando começa a pensar que é, com seu maquinário que desafia a Providência, acontece a tragédia. O cinema americano, por exemplo, cansou de tanto explorar esse viés: basta lembrar, de pronto, títulos como *Inferno na Torre*, *Daylight*, *Apolo 13*, a série *Aeroporto* e, claro, *Titanic*, de James Cameron. Não é o que acontece em *A Camareira do Titanic*, do espanhol Bigas Luna.

Trata-se de um filme curioso, cuja estranheza começa justamente por oposição ao mito: no seu caso, a história do naufrágio é absolutamente lateral, o que deve ter sua razão. Se não tiver, ao menos gera um efeito: afasta de pronto qualquer visão moral sobre o fenômeno, qualquer análise histórica ou proposição mais ambiciosa. A trama que importa é outra, bem mais singela: por haver vencido três vezes consecutivas uma prova esportiva da fábrica onde trabalha, um metalúrgico francês (Olivier Martinez) é premiado com uma passagem para a Inglaterra, onde poderá ver o navio zarpar. No hotel onde se hospeda, ele recebe a visita de uma moça (Aitana Sánchez Gijón), que diz ser camareira na tripulação e não ter onde dormir. Ele convida-a a passar a noite no quarto, e os dois acabam dormindo na mesma cama.

Logo ao voltar à sua cidade, o protagonista tem uma discussão com a mulher (Romane Bohringer) e, num bar, comenta com alguns amigos a sua aventura com a visitante noturna. Há uma comoção: a rapaziada local exige dele todos os detalhes da história. O pedido é cumprido, e não só naquela noite: a partir de então, começa a juntar gente dos vilarejos vizinhos para ouvir o relato diário, que dá conta de um amor perdido nas profundezas do oceano, até que os fatos tomam rumos inusitados.

Bigas Luna, que concluiu o filme em 1997, mesmo ano de *Titanic*, parece ir na direção contrária à de James Cameron: se o segundo aproveita o mito para fazer uma análise demagógica da luta de classes e reforçar a proposição hollywoodiana de que só o amor constrói, com o casal Leonardo DiCaprio e Kate Winslet dizendo e agindo exatamente como o público deseja, os personagens do primeiro movem-se num mundo menos idealizado, mais próximo da realidade. O que parece um mote ingênuo vai se tornando, a partir da metade do filme, um estudo sobre a farsa, uma desiludida peça anti-sentimental. Forçando um pouco a análise, é como se o diretor, um dos renovadores do cinema espanhol (ao lado de Almodóvar), usasse o seu costumeiro tom leve e um dos seus temas prediletos – a sensualidade – para afirmar uma estética que não sucumbe às facilidades ou às modas do momento. Se essa opção não faz de *A Camareira*... uma grande obra – pois o resultado final padece de certa opacidade dramática –, ao menos serve como ironia. E ironia, nestes tempos de Kursk, não faz mal a ninguém.

A Camareira do Titanic, de Bigas Luna. Co-produção Itália/França/Espanha falada em francês. Até o fechamento desta edição, o filme estava em cartaz em São Paulo

Os Filmes de Outubro na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana (*)

TÍTULO	DIREÇÃO E PRODUÇÃO	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
O Auto da Compadecida (Brasil, 2000), 1h44. Comédia.	Direção: de **Guel Arraes**, uma das estrelas da nova teledramaturgia brasileira. Produção: Globo Filmes.	**Matheus Nachtergaele**, **Selton Mello** (*foto*), Marco Nanini, Diogo Vilela, Denise Fraga, Fernanda Montenegro, Luis Melo, Lima Duarte, Enrique Dias, Paulo Goulart.	As aventuras picarescas do vagabundo João Grilo (Nachtergaele) e do seu parceiro Chicó (Selton Mello) no sertão da Paraíba. Baseado na peça homônima de Ariano Suassuna e editado de uma microssérie exibida pela Rede Globo no ano passado.	Esta é a melhor produção recente do cinema brasileiro – e a que melhor usou os recursos e a linguagem típicos da televisão.	Na excepcional atuação de Nachtergaele, no ritmo frenético da câmera e nos diálogos impagáveis.	"Gostei demais. Tanto que coloco à disposição de Guel outras comédias, como *O Santo e a Porca* e *O Casamento Suspeitoso*." – Ariano Suassuna
Laços Sagrados (*Kadosh*, Israel, 1999), 1h10. Drama.	Direção: de **Amos Gitaï**. Produção: MP, Agav Hafakot.	Yaël Abecassis, Meital Barda, Yoram Hattab, Uri Ran Klauzner, Youssef Abu Warda, Sami Hori.	Num bairro ortodoxo de Jerusalém, o casal Meir e Rivka sofre por não conseguir ter filhos. A comunidade acaba se envolvendo na situação, e um rabino determina que o marido deve se casar com outra mulher para "garantir a linhagem".	Pela polêmica. *Laços Sagrados* tem sido alvo de ataques violentos da comunidade ortodoxa judaica, que o acusa de blasfêmia. Como sempre acontece em casos do gênero, o melhor é tirar conclusões vendo o filme, que é muito bem-feito, e não fixando-se no seu entorno.	Na relação de Rivka, a mulher submissa, com sua irmã rebelde, que diz muito sobre as maneiras possíveis de reagir à tirania fundada na tradição religiosa.	"Ao se deter sobre um dos pontos mais nevrálgicos da sociedade israelense – a posição e força política dos ultra-ortodoxos no cenário nacional –, Gitaï toma um partido claro: sua visão é evidentemente crítica, mas ele procura escapar de um maniqueísmo primário e rasteiro." – Susana Schild, *O Estado de S.Paulo*
De repente num Domingo (*Vivement Dimanche*, França, 1983, em cópia nova), 1h46. Policial/comédia.	Direção: de **François Truffaut** (morto em outubro de 1984), em seu último filme. Produção: Films A2, Les Films du Carrosse, Soprofilms.	**Fanny Ardant** (*foto*), Jean-Louis Trintignant.	Numa cidade do interior da França, um agente imobiliário (Trintignant) precisa provar sua inocência ao ser acusado de assassinato. Sua grande aliada é sua nova secretária (Ardant), por quem ele é obviamente atraído.	Por Truffaut. O filme é a despedida – em tom menor, mas nem por isso menos delicioso – de um dos grandes do cinema.	Na fotografia em cremoso preto-e-branco do igualmente grande e prematuramente morto Nestor Almendros. E nas referências a Hitchcock, mestre, mentor e amigo de Truffaut, a quem ele volta neste adeus, ao adaptar para a França uma novela policial americana.	"Um Truffaut bom, não espetacular – mas, considerando o que temos visto no cinema europeu dos últimos 12 anos, um bom Truffaut é muito mais do que estamos acostumados." (*Variety*)
Cowboys do Espaço (*Space Cowboys*, EUA, 2000), 2h05. Comédia dramática/aventura.	Direção: do veterano e polivalente **Clint Eastwood**. Produção: Warner Bros.	**Clint Eastwood** (*foto*), Tomy Lee Jones, Donald Sutherland, James Garner – um time que totaliza meia dúzia de Oscars e cujas idades, somadas, ultrapassam dois séculos.	Quatro veteranos da primeira hora do programa espacial americano (Eastwood, Jones, Garner, Sutherland) são chamados de volta para auxiliar no resgate de um satélite russo obsoleto, que ameaça despencar sobre a Terra.	Pela história. O inesperado sucesso do verão americano – um território raramente acessível a maiores de 30; de 50 anos mais raramente ainda – prova que as boas narrativas (ainda que inverossímeis, como esta), contada com sensibilidade e bons atores, é sempre bem-vinda.	No fino humor deste quarteto de ótimos atores, todos à vontade em seus anos dourados – Tommy Lee, com 54 anos, era o garoto da turma. Boa parte do texto, principalmente as piadas, foi improvisado entre eles, com a cumplicidade e o apoio da estrela/diretor.	"Com graça e elegância, estes atores voam longe, imunes ao passar dos anos, numa órbita só deles." (*Entertainment Weekly*)
Dancer in the Dark (Dinamarca/Suécia/França, 2000), 2h19. Drama/musical.	Direção: do *enfant terrible* **Lars Von Trier**, trabalhando em vídeo digital, mas rompendo com as regras do Dogma 95. Produção: Fine Line.	A diva pop **Björk** (*foto*) – em seu primeiro e aparentemente último trabalho no cinema –, Catherine Deneuve, David Morse.	Numa cidade do noroeste americano, uma imigrante (Björk) luta para economizar o suficiente para uma cirurgia que restituirá a visão a seu filho – e sonha com os grandes musicais do cinema. Um confronto com um vizinho (Morse) acabará em tragédia.	Pela controvérsia que o Lars Von Trier recente sempre causa. O filme venceu – e dividiu – o Festival de Cannes deste ano e estará na Mostra de São Paulo (*ver reportagem nesta edição*).	Em Björk, que também assina a excepcional trilha musical e fez o filme em estado de guerra com Von Trier. Ela acabou ganhando a Palma de Melhor Atriz em Cannes. E saiba que este noroeste americano é, na verdade, a Suécia (Von Trier não viaja de avião).	"Uma obra-prima de excepcional valor moral" (*Entertainment Weekly*). "Um desastre, fracassado em absolutamente todos os aspectos da produção." (*Variety*)
Bater ou Correr (*Shanghai Noon*, EUA, 2000), 1h45. Comédia.	Direção: do estreante **Tom Dey**, vindo dos comerciais. Produção: Touchstone Pictures/Buena Vista.	O astro dos filmes de ação de Hong Kong, **Jackie Chan** (*foto*); o ascendente Owen Wilson e **Lucy Liu** (*foto*), que quase roubou *Payback*, de Mel Gibson.	Em busca de uma princesa (Liu) seqüestrada, um guarda imperial chinês (Chan) vem parar no Velho Oeste e acaba envolvido com um desajeitado assaltante de bancos (Wilson).	Esta é a melhor sátira aos westerns desde *Banzé no Oeste*, de Mel Brooks – mas com um coração mais generoso e francamente multicultural.	Nas referências a praticamente todos os clichês do gênero e a quase todos os filmes recentes, também – de *Butch Cassidy* a *Os Imperdoáveis*.	"Depois de tantos filmes bombásticos e barulhentos, é uma delícia ver uma obra tão bem-humorada e tão confiante em sua capacidade de produzir, não espanto ou exaustão, mas o mais puro prazer." (*The New York Times*)
As Virgens Suicidas (*The Virgin Suicides*, EUA, 2000), 1h37. Comédia dramática.	Direção: de **Sofia Coppola**, a filha atriz/estilista de Francis Ford, que estréia na direção. Produção: American Zoetrope/Artisan Films.	Kirsten Dunst, Hannah Hall, Chelse Swain, A. J. Cook, Leslie Hayman, Kathleen Turner, James Woods, Giovanni Ribisi, **Josh Hartnett** (*foto*).	Num subúrbio de classe média americano do início dos anos 70, cinco irmãs adolescentes (Dunst, Hall, Swain, Cook, Hayman) vivem enclausuradas em casa, sob a guarda dos pais repressivos (Turner, Woods). A eclosão das paixões juvenis vai terminar em tragédia. Baseado no livro de Jeffrey Eugenides.	Para conferir se talento pode ser transmitido geneticamente – e como a jovem Sofia abordou as memórias de um passado que não viveu.	Nos detalhes da recriação da época, inclusive a deliciosa trilha abstrato-progressiva a cargo da dupla francesa Air (velhos amigos de Sofia).	"Uma estréia promissora, na qual Sofia aborda o tema espinhoso do suicídio juvenil com mão segura e sensível." (*Variety*)
Sob a Luz da Fama (*Center Stage*, EUA, 2000), 1h53. Drama/musical.	Direção: do inglês **Nicholas Hytner**, de *As Loucuras do Rei George* e *The Crucible*. Produção: Columbia Pictures.	Peter Gallagher (de *Sexo, Mentiras e Videotape*) é o único rosto reconhecível num elenco de dançarinos estreando como atores: **Ethan Stiefel**, **Amanda Schull** e **Sascha Radetsky** (*foto*).	O dia-a-dia de um grupo de bailarinos da fictícia American Ballet Academy de Nova York, sob a exigente direção artística de Peter Gallagher, cujas aventuras amorosas com uma das estrelas da companhia tornam sua posição ainda mais complicada.	Pelo tema. É o primeiro filme americano a abraçar sem reservas o mundo da dança desde *Fama* – e do balé clássico desde *Momento de Decisão*.	Nos dançarinos, uma bela coleção de corpos e talentos que vão de integrantes do elenco de *A Chorus Line* ao American Ballet Theater e San Francisco Ballet. A história pode ser tênue, mas os números de dança certamente vão satisfazer os fãs mais exigentes.	"O cinema tende a mostrar dança de um modo solene e estático, quase sempre do ponto de vista de uma platéia num teatro. Nas longas seqüências de *Sob a Luz da Fama*, a câmera de Hytner segue seus dançarinos sem pisar-lhe nos pés – e isso é um feito e tanto." (*The New York Times*)
Todo Mundo em Pânico (*Scary Movie*, EUA, 2000), 1h28. Comédia.	Direção: do também comediante **Keenen Ivory Wayans**, um dos muitos irmãos Wayans do cinema e da televisão americanos. Produção: Dimension Films/Miramax.	Os irmãos **Marlon** e **Shawn Wayans**, **Jon Abrahams** (*foto*), Carmen Electra, Shannon Elizabeth.	Depois de terem ocultado o corpo do homem que haviam atropelado, um grupo de adolescentes (Wayans, Electra, Elizabeth e companhia) passa a ser perseguido por um desajeitado assassino em série.	Este é o *Apertem os Cintos, o Piloto Sumiu* da geração MTV: mais grosso, mais direto, mais desconjuntado – e o filme independente de maior bilheteria neste ano nos Estados Unidos.	Nas referências à recente safra do neo-horror. Da série *Pânico* a *A Bruxa de Blair* e *Sexto Sentido*, nenhum filme de terror recente escapa às paródias – algumas grossíssimas – dos irmãos Wayans (Shawn e Marlon assinam o roteiro com Kennen). Sobra também para coisas mais substanciais como *Amistad* e *Shakespeare Apaixonado*.	"Este filme tem antecedentes ótimos, das paródias de filmes da revista *Mad* às canções de Weird Al Yankovich, mas estes são tempos difíceis para a sátira, já que, de comerciais de tevê a discursos políticos, nada é feito para ser levado a sério." (*The New York Times*)
Eu, Eu Mesmo e Irene (*Me, Myself and Irene*, EUA, 2000), 1h47. Comédia.	Direção: dos irmãos **Bobby** e **Peter Farrely**, (ir)responsáveis por gemas como *Quem Vai Ficar com Mary?* e *Debi & Lóide*. Produção: 20th Century Fox.	Jim Carrey (cuja carreira os Farrelly impulsionaram), **Renee Zellweger** (*foto*) – que começou a namorar Carrey no set de filmagem.	Um patrulheiro rodoviário (Carrey) com uma vida pessoal complicada (cria sozinho os trigêmeos negros nascidos de uma aventura da ex-mulher), apaixona-se por uma bela moça (Zellweger) e descobre que a outra metade da sua personalidade dupla é seu principal rival.	Os campeões do humor grosso e politicamente incorreto voltam a trabalhar com o comediante que fez o sucesso de *Debi & Lóide*.	Em Carrey, que demonstra claramente por que é o Jerry Lewis do segundo século do cinema – isso depois que você cansar de fazer a lista de todos os assuntos delicados que os Farrelly estão explodindo: raça, saúde mental, defesa dos animais.	"As piadas grossas voam mais rápido e pesado que a artilharia alemã em *O Resgate do Soldado Ryan*, mas tanta transgressão incessante acaba se tornando extremamente cansativa." (*Los Angeles Times*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) *Com Redação*

O poeta do espaço vazio

Peter Brook, um dos maiores diretores teatrais do século, defende o poder transformador da cena essencial e explica como encontrou na África o caminho de Shakespeare. Por Fernando Eichenberg, de Paris

Peter Brook tinha 7 anos de vida quando encenou pela primeira vez *Hamlet*, de William Shakespeare. Durante uma tarde inteira, seus pais assistiram à proeza do pequeno Peter Stephen Paul Brook, que protagonizou a célebre peça do dramaturgo inglês auxiliado por marionetes confeccionadas em papelão. "Meus pais procuravam a toda hora um pretexto para escapulir", diz. Hoje, aos 75 anos, Brook, um dos maiores diretores teatrais do século, considerado por muitos como o mais criativo em atividade, prepara uma nova montagem de *Hamlet*. A estréia, marcada para dia 21 de novembro, em Paris, sede do grupo de Brook, é cercada da expectativa de mais um acontecimento teatral inovador, dos quais sua carreira é pródiga (*ver quadro*).

Seu currículo acumula montagens que se tornaram lendárias: *Mahabharata*, epopéia hindu da criação do mundo contada num espetáculo de nove horas de duração – exibido em quatro continentes e depois traduzido em filme –, *Marat/Sade*, de Peter Weiss, *Orghast*, de Ted Hughes, as peças investigativas e/ou críticas *US* e *A Linguagem dos Pássaros* e uma extensa lista que vai de *A Tempestade*, de Shakespeare, à adaptação do livro de Oliver Sacks em *L'Homme qui*. Brook conviveu com os maiores dramaturgos

Brook: apelidado de Buda pelos atores, prepara nova montagem de *Hamlet*, de Shakespeare. Na página oposta, dirigindo a ópera *Don Giovanni*

FOTO GILLES ABEGG

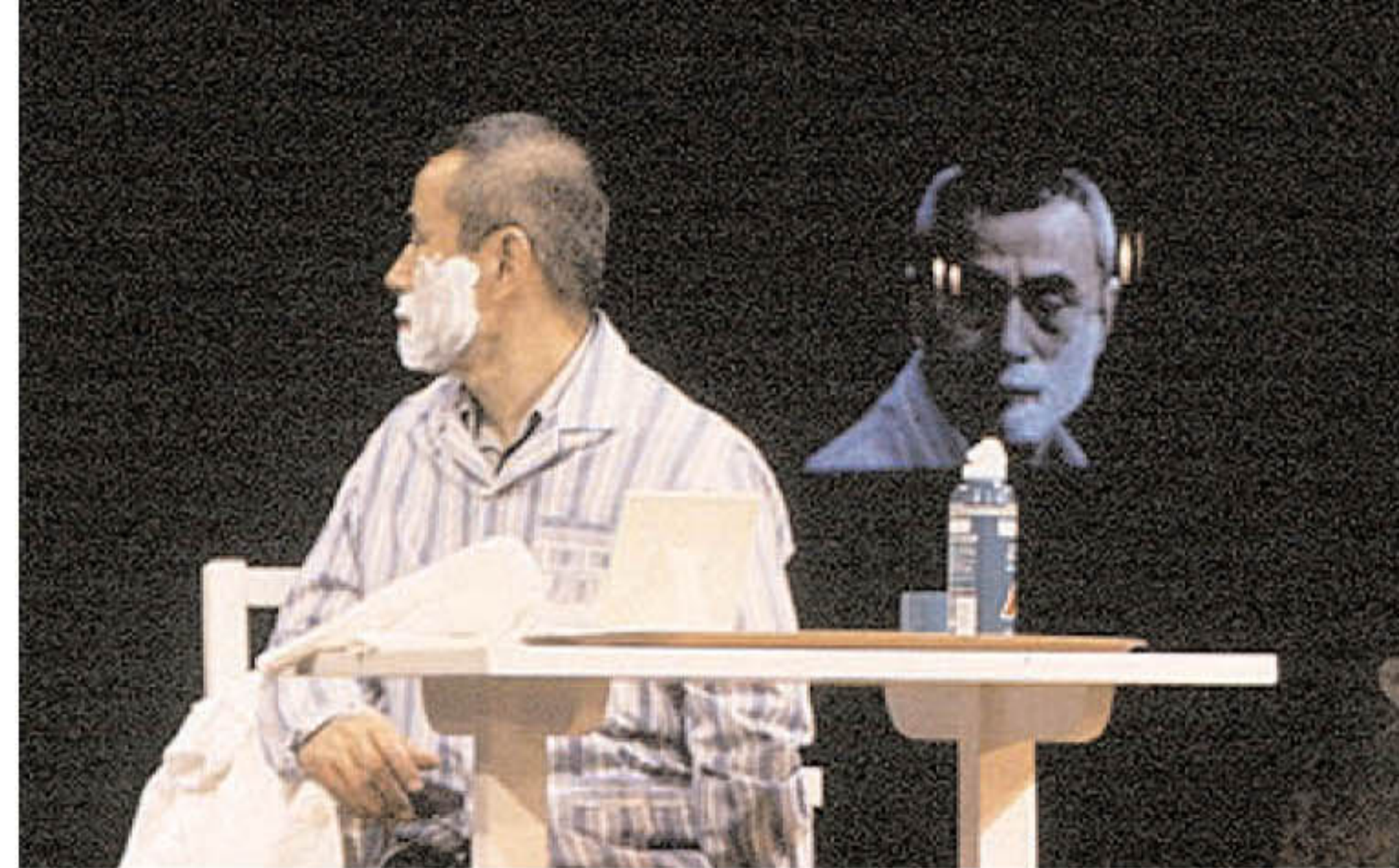
de seu tempo – Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Jean Genet – trabalhou com Jean-Claude Carrière e Ted Hughes e foi amigo e admirador de Jerzy Grotowski e de seu Teatro Laboratório. Diretor profissional desde os 20 anos, foi bem mais tarde, em Paris, que Brook iniciou sua pesquisa mais significativa. Os ingleses até hoje lamentam o fato de Brook ter abandonado a terra natal. Em 1970, ele se instalou definitivamente na capital francesa, onde fundou o que viria a ser a incubadora de suas futuras criações, o Centro Internacional de Pesquisas Teatrais. Em 1974, encontrou o lugar ideal para desenvolver seus projetos, o Théâtre des Bouffes du Nord, prédio que estava abandonado desde 1952, e iniciou a renovação que o fez famoso. Paris se tornou sua base, mas também porta para o mundo. Explorador resoluto, ele levou seu grupo multiétnico de atores para representações nas ruas, em cafés ou ginásios esportivos, em aldeias africanas, em bares e praças públicas dos Estados Unidos ou em recônditos lugares do Irã, enfim, em qualquer local que não lembrasse um teatro tradicional. Sua viagem de três meses e de 15 mil quilômetros pela África em 1972-73 lhe mostrou o caminho do teatro shakespeariano. Nessa aventura *on the road*, Brook experimentou o que chamou de *carpet show*: o palco de sua trupe itinerante constituía-se de um singelo tapete. "Constatamos que a melhor maneira de estudar Shakespeare não era olhando as reconstruções dos teatros elisabetanos, mas simplesmente fazendo improvisações sobre um tapete. Shakespeare fazia teatro para um espaço indefinido", diz. Não por acaso, seu livro que se tornou uma referência no meio teatral tinha o título de *O Espaço Vazio*. Para Brook, o teatro é um espaço vazio a ser preenchido. Bastam uma pessoa que atravessa um espaço e uma outra que a observa, e todas as condições estão formadas para o milagre do teatro, diz. Simples. Mas Peter Brook não busca a simplicidade e até condena aqueles que o fazem como forma. Seu trabalho emerge como decorrência de um natural aprendizado: "Para fazer teatro, para examinar e compreender o teatro, precisa-se apenas de uma coisa: a matéria humana".

Quase 70 anos depois de ter encenado *Hamlet* para a platéia doméstica, Brook prepara mais uma versão do drama de Shakespeare, que já havia sido montada por ele em 1955 e também inspirado a peça *Qui Est là*, em 1995. Segundo ele, há o teatro e há Shakespeare, o "milagre". A criação seguirá o processo do espaço vazio, no qual serão feitas experiências com os atores internacionais selecionados. No mês passado, pela primeira vez um espetáculo de Brook foi visto no Brasil: *Le Costume*, adaptação do conto sul-africano de Can Themba, exibido no 7º Porto Alegre em Cena. Com seu teatro em obras, o diretor concedeu entrevista exclusiva a **BRAVO!** na sede do Théâtre du Soleil, nos arredores de Paris, que cedeu espaço para os ensaios do novo elenco de *Le Costume*, que cumprirá uma longa turnê européia até o ano que vem. Modesta estatura, diminutos e vivazes olhos de um azul transparente que se recusam a piscar e acompanham o suave e constante movimento das mãos, Brook recebeu de alguns de seus atores o apelido de Buda. O diretor – que afirma que "um grande mito é um meio muito preciso de expressar, por meio da linguagem simbólica, verdades profundamente ocultas acerca da condição humana" – encontrou uma mitologia contemporânea na ciência moderna e na neurologia. Ele define o cérebro como única zona desconhecida e não contaminada e, além de montagens recentes, prepara um filme baseado nessas investigações, projeto que há dois anos espera conseguir recursos. Brook rejeitou a forma definitiva e reafirmou o humano como força maior do ato teatral.

Abaixo, cena de *Le Costume*, adaptação de conto do sul-africano Can Themba, primeiro espetáculo do diretor exibido no Brasil, em setembro, no Porto Alegre em Cena, que cumprirá uma longa turnê européia até o próximo ano

FOTO MARIO DEL CURTO

BRAVO!: Por que *Hamlet* agora? É, como o sr. diz, "pura convicção" ou o "obscuro pressentimento"?

Peter Brook: Sim, é o obscuro pressentimento. Conscientemente, procuro não aprisionar o teatro numa forma de repertório, no sentido de que o teatro deve ser um espelho dos vários aspectos da vida. É por isso que logo depois de ter produzido *Mahabharata* fiz essa peça sul-africana, *Woza Albert!*, na qual dois atores encarnam toda a sociedade do apartheid. Porque, de um lado, em *Mahabharata* não há nenhum contexto social relacionado à vida de hoje, mas sim os temas profundos que atingem a totalidade da humanidade, o sentido da guerra, do conflito e de como viver o conflito; mas no nível do método não há nenhuma relação com a vida de todo dia. *Woza Albert!* é exatamente o contrário: exprime um sofrimento profundamente real, imediato, atual, na África do Sul. Senti a mesma coisa depois de ter feito peças sobre o cérebro, ao tratar esse tema de uma maneira completamente atual. E agora, depois de uma temporada sul-africana, que revela experiências vividas no sofrimento, pensei em retornar a algo que está fora de todo o resto, que é Shakespeare. Seus temas atingem sempre um público muito diverso, com um suporte ex-

Acima, Yoshi Oida em *L'Homme qui*, baseada no livro de Oliver Sacks sobre pacientes com problemas neurológicos: início de investigação teatral que aproxima arte e ciência. Abaixo, cena de *Mahabharata*

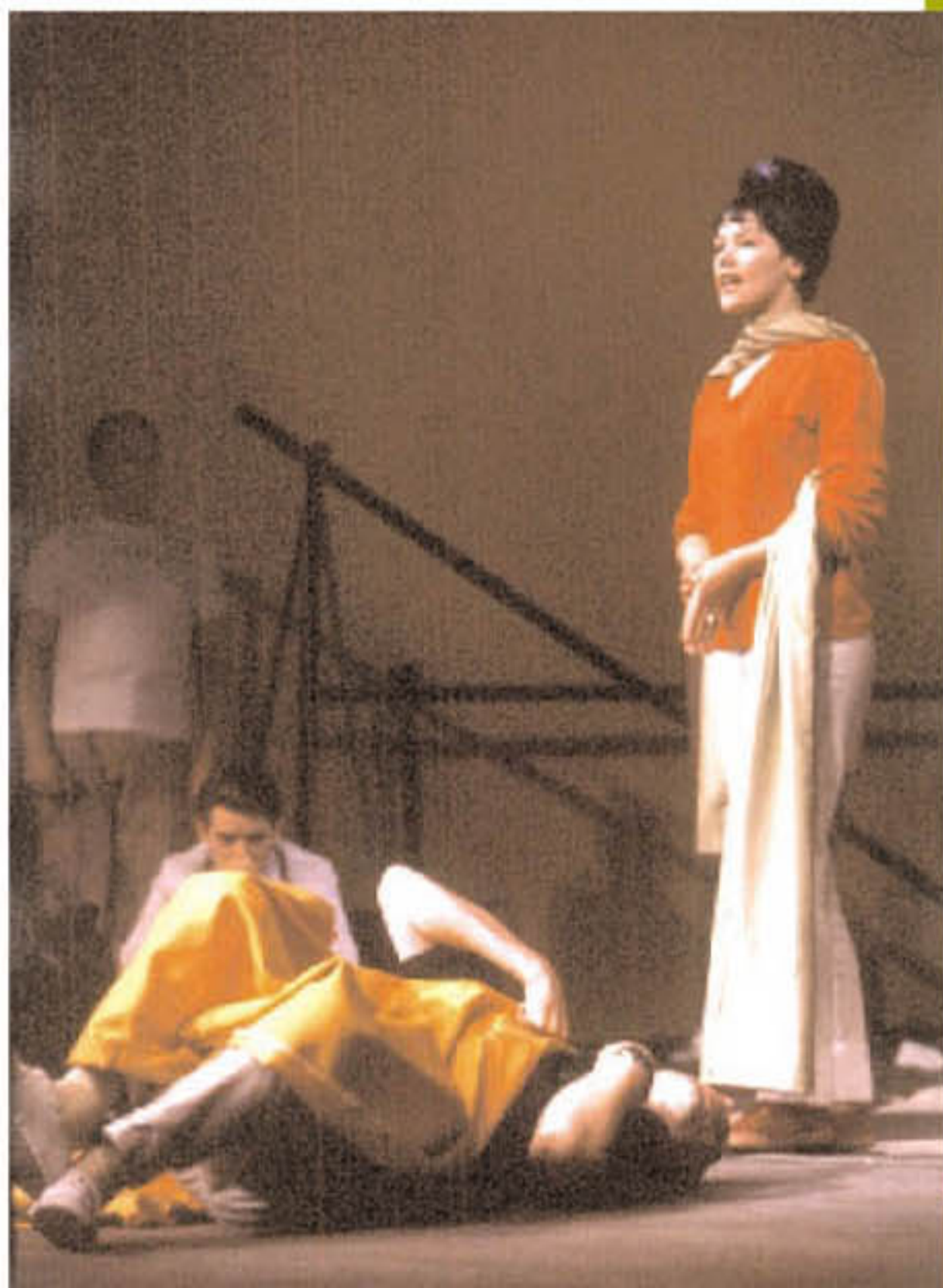
FOTOS GILLES ABEGG

traordinário, que é sua forma de ver o mundo pela sua cultura, e é por isso que quero montá-lo em inglês. Já montei quatro peças de Shakespeare no Bouffes du Nord, mas nunca em inglês. Não poderia fazer essa montagem na Inglaterra, porque trabalhamos com um grupo internacional; e lá isso é inconcebível.

Segundo o sr., toda forma é mortal, mas, apesar das várias mudanças no seu percurso teatral, afirma que sempre houve certa continuidade. Não houve rupturas? O novo *Hamlet* manterá essa continuidade?

Creio que, na vida, as formas são muito fascinantes, sedutoras. Ao mesmo tempo, quanto mais trabalhamos, não importa qual seja a área, mais nos damos conta de que as formas são sempre exteriores. Mesmo a forma mais profunda é exterior. Mesmo se você diz "Deus", a palavra não é a realidade. No meu próprio trabalho, sempre fui convencido de que a forma é um veículo. As formas mudam, as formas dos prédios, das poltronas, a relação entre luz e figurinos. Mesmo as cores, que num momento parecem corretas, dez anos depois já não parecem a mesma coisa. Comecei trabalhando com todas as formas. Adorava fazer grandes espetáculos, com grandes luzes e direção complexa, efeitos e tudo mais. Pouco a pouco, perdi todo o interesse por outra coisa que não seja veiculada pelo ser humano. Nesse sentido, não é uma pesquisa teórica de uma forma que se chama simplicidade. Desencorajo todo jovem diretor que procura saber como fazer para ser simples. Se buscamos a simplicidade, estamos liquidados. Acaba por se tornar uma forma, um formalismo, mesmo se dizemos: "Não quero uma forma". Para alcançar o que pressentimos ser o essencial, é preciso eliminar muito. Se você o fizer brutalmente, não será bom. Ainda não saberia dizer de que modo essa montagem de *Hamlet* será apresentada, mas, antes de tudo, vamos, com todo o cuidado, construir um grupo humano. Temos oito atores e um músico. Foram muito bem escolhidos, é um grupo internacional, cada um bastante diferente do outro. Vamos começar o trabalho nessa direção, exatamente como fizemos com a peça *Le Costume*. Começamos sem tapete, sem cadeira, sem mesa e sem a menor idéia de como faríamos. Os dois caminhos são "fazer em demasia" ou "não fazer o bastante". São

Abaixo, Glenda Jackson em *US*, 1966. Segundo o diretor, a particular qualidade da atriz era "uma originalidade orgânica que tomava inesperado o que quer que ela fizesse"

FOTO MORRIS NEWCOMBE

Crítica da Cena

Ao longo dos anos, Peter Brook elaborou centenas de observações sobre o teatro, que definem a continuidade de suas experimentações. Abaixo, uma seleção delas, extraídas de palestras, declarações públicas e livros. Entre os publicados no Brasil, estão *O Teatro e Seu Espaço* (reunião das palestras *O Espaço Vazio; O Teatro Hoje*, ed. Vozes), *Ponto de Mudança: 40 Anos de Experiências Teatrais* (Civilização Brasileira), *A Porta Aberta* (Civilização Brasileira), *Fios do Tempo* (Bertrand Brasil).

- "O teatro deve ser o espelho da vida. A idéia do teatro político que leva à revolta é loucura, como é falsa a idéia de encher o público de otimismo. O teatro deve acrescentar uma força revitalizadora."
- "Uma sala de teatro é como um restaurante, cuja responsabilidade é de saciar seus clientes. Há um só critério: os espectadores deixam o teatro com um pouco mais de coragem, um pouco mais de energia que tinham quando entraram? Se a resposta é sim, é porque a comida é boa."
- "No fundo, tudo o que é teórico não me interessa. Cada teoria, cada idéia deve ser testada e redescoberta passo a passo. É precisamente o que faz o teatro: ele pretende alcançar a verdade pela experiência."
- "Cada cultura exprime uma parte diferente de nosso atlas interior: a verdade humana é global, e o teatro é o lugar onde esse quebra-cabeça pode ser reconstituído."
- "Colocar os atores num espaço vazio é colocá-los numa situação semelhante a uma experiência de laboratório: procuramos alguma coisa na vida, e os colocamos sob uma forte luz, para vê-los melhor."
- "O maior guia que conheço no trabalho, a quem escuto todo o tempo, é o tédio. No teatro, o tédio é o diabo, pode surgir a qualquer momento. Posso olhar um ensaio, um exercício e dizer: 'Se me entedio, há uma razão'."
- "Um texto medíocre pode dar origem a apenas algumas formas, enquanto um grande texto, uma grande partitura de ópera, são verdadeiros nós de energia."
- "Sempre nos supreendemos pela quantidade de formas inesperadas que podem surgir dos mesmos elementos, e a tendência humana a refutar isso é uma redução do universo."
- "O diretor de teatro precisa de uma única idéia – a qual ele deve buscar na vida, não na arte –, fruto de sua interrogação sobre o que um ato teatral acrescenta ao mundo, por que ele existe."
- "O teatro é, antes de tudo, vida. É o ponto de partida indispensável, e não há nada mais que possa nos interessar verdadeiramente do que o que faz parte da vida, no sentido mais amplo da palavra."

Acima, Natasha Parry em *Dias Felizes*, de Beckett. Abaixo, *Woza Albert!*, espetáculo que sucedeu *Mahabharata* e, segundo Brook, é seu contrário: "Exprime um sofrimento profundamente real, imediato, atual, na África do Sul"

FOTOS GILL ABEGG

sempre essas duas mãos. Com uma se faz demais e, com a outra, mostramos: "Não, não é necessário". Se tentamos muito rapidamente eliminar tudo, vamos na direção errada. Se fazemos em demasia, ficará saturado.

Em 1960, o sr. afirmou que "todas as formas de teatro atravessam uma crise profunda". O sr. repetiria o mesmo hoje?

Sim, podemos dizer o mesmo hoje. Mas é uma boa coisa. Acho que somente um idiota teria coragem, hoje, de dizer quais serão as formas da sociedade em pouco tempo. Com a velocidade das mudanças, não podemos prever. Para o melhor ou o pior, as formas devem se adaptar. A forma é a malha entre um conteúdo e a sociedade imediata. Mesmo os futurólogos não poderão prever para que formas vamos e em que velocidade. O conhecimento tecnológico está muito avançado. Talvez caminhemos para um mundo precário ou completamente destruído. A forma do teatro, talvez, será, mais do que o teatro de rua, o teatro de ruínas. Os dois são possíveis.

Abaixo, cena de *Mahabharata*, de 1985, o épico indiano que levou dez anos para ser adaptado por Jean-Claude Carrière e em que, para Brook, estão "os temas profundos que atingem a totalidade da humanidade, o sentido da guerra, do conflito e de como viver o conflito"

FOTO GILLES ABEGG

O que a neurologia tem em comum com um mito para ter servido de base para seu trabalho teatral recente?

Um ponto comum é que as formas mudam, mas o essencial é a mesma coisa. O inevitável na tragédia grega se chamava destino, a maldição. Hoje dizemos genética, neurônio. É uma maneira de se colocar diante do inevitável. Essa idéia de o indivíduo ter a escolha, o livre-arbítrio – "eu quero", "pela minha vontade posso ser livre" – não era aceita pela tragédia antiga. No momento em que entramos no movimento dos neurônios no cérebro, somos obrigados a reconhecer exatamente o mesmo fenômeno. Não importa qual seja a aspiração e a vontade pessoal: há qualquer coisa de fatalidade. E essa fatalidade cria situações que colocam o ser em face do inevitável. O ser diante do inevitável é o tema corrente de *Hamlet* e das tragédias.

Segundo o sr., o teatro deve evitar o tédio e provocar a centelha. Isso continua sendo priorizado nas suas criações?

O teatro é uma centelha. Há o tema eterno e a vida não eterna. Uma coisa estável e outra que muda todo o tempo. Por isso insisto sempre nessa necessidade de respeitar a relação com o espectador. O público é o testemunho de uma face da realidade que é a vida em transformação. As formas mudam dia após dia, em torno do acontecimento, e não são as mesmas em diferentes lugares. Na América do Sul não é a mesma coisa que na França. A presença do público representa o efêmero. A qualidade da peça depende do tema real, algo estável.

Pouco antes de dar como pronta uma peça, o sr. apresenta o espetáculo, ainda inacabado, numa escola, para ver a reação de crianças. Por quê?

Simplesmente porque as crianças não têm idéias preconcebidas, reagem diretamente. Por exemplo, um Shakespeare: diante de um público que tem o hábito de assistir à peça, 80% não estão emitindo respostas em relação ao que se passa, mas sim fazendo comparações a cada instante. Seja com outros espetáculos da mesma obra, com sons que já ouviram ou com a interpretação da peça e sua própria interpretação prévia no nível teórico. Isso é terrível. A criança é esperta, pronta a responder ou não responder diretamente ao que está diante de seus olhos.

O sr. se refere a métodos de atingir o espectador. Quais são eles?

Não quero tocar o espectador. É preciso com urgência se desvencilhar dessa idéia de que aqueles que fazem o espetáculo estão lá para passar uma idéia, uma mensagem, numa relação superior. A idéia de que nessa relação há um elemento de desprezo. Algo como "nós somos mais inteligentes, mais sensíveis, politicamente mais esper-

tos". Nosso trabalho é uma exploração extremamente íntima, na qual tentamos, às vezes utilizando métodos, atingir a possibilidade de partilha. Se o ator toca o público é porque o público toca o ator, e cria-se um ciclo, um *feedback*.

Em décadas recentes, um tipo de teatro mais imagético dominou a cena, tendo Bob Wilson como seu maior expoente. O que o sr. acha dele e de outros diretores contemporâneos como Peter Stein ou Ariane Mnouchkine?

Por princípio, nunca faço comentários sobre colegas. Mas, no caso desses três nomes que você citou, são pessoas de quem gosto muito. Quando vou ver o trabalho deles, felizmente é muito diferente do meu. Não é meu desejo que haja uma só forma. A única coisa que conta é a qualidade. E esses três representam um alto nível de

Dois atores significativos que foram dirigidos por Brook: Glenda Jackson (acima em *Marat/Sade*, 1964) e Paul Scofield (abaixo, à direita, como o Rei Lear)

FOTOS MORRIS NEWCOMBE

Os atores no trapézio em *Sonho de uma Noite de Verão*, de Shakespeare, preparado em 1970 com técnicas circenses e exercícios para experimentar "a representação pela representação": "O teatro torna-se uma indústria mortal se o intérprete não estiver lá para representar", diz Brook

FOTO MORRIS NEWCOMBE

qualidade. Me recordo da primeira vez que assisti a um espetáculo de Bob Wilson. Foi uma revelação. Era exatamente o que deve fazer o teatro, varrer completamente todas as respostas que tínhamos, porque estamos diante de algo diferente. Foi espantoso.

O sr. mesmo afirmou que há um risco de as pessoas irem ao teatro por dever, por ser um sinal de ascensão social, por exemplo. Uma certa "cultura perigosa", a que o sr. se refere, submetida a aspectos comerciais, não estaria em ascensão, em detrimento da "cultura viva"?

Tudo isso é verdade. Mas, ao mesmo tempo, é preciso admitir que denunciar e se queixar não adianta muito. É preciso ver o que podemos mudar. Às vezes, podemos mudar realmente alguma coisa; outras, apenas um pouco. É preciso que cada um faça o que pode no seu campo – e cada campo é obrigatoriamente limitado –, para fazer o contrapeso, em vez de se lançar junto com todos aqueles que crêem que denunciando tudo vai mudar. Claro que não se pode criticar aqueles que denunciam. Mas veja o jovem chinês que se colocou diante dos tanques na praça Tienanmen: o gesto foi mais importante. A qualidade do gesto é que é importante.

Um teatro de vanguarda voltado para as questões espirituais só pode existir numa espécie de vácuo de temas políticos, como se insinua ser o seu caso e o de encenadores influentes como Jerzy Grotowski e Eugenio Barba. O sr. concorda?

Não concordo. O modelo está sempre em Shakespeare: encontrar o elo entre o maior e mais profundo aspecto da vida, que é invisível, e a necessidade de explorar isso por meio de formas visíveis. A espiritualidade mais pura, mais alta, é continuamente inseparável dos fatos da vida.

Suas viagens de representações e experiências teatrais tiveram uma preferência pela África e pelo Oriente. Por que, por exemplo, a América Latina tem pouco espaço nas suas preocupações artísticas?

Há uma resposta muito simples para essa questão: nós não somos, felizmente, como a Unesco. Nosso trabalho é íntimo, e não de todo representativo. Se sentíssemos necessidade de fazer *fair play* com todos os países do mundo, não pararíamos nunca. Há um outro princípio: não se pode agradar a todo o mundo. Na verdade, me interessa muito tudo o que vi e o que conheço das culturas sul-americanas, mas, ao mesmo tempo, devo dizer que há certos complementos que estão mais próximos da fonte. A fonte africana está na África. O fenômeno africano se desenvolve, hoje, nessa forma de cultura mestiça, misturada, que encontramos nos Estados Unidos, em Londres ou Paris. Para mim, leva de imediato à África do Sul. A África é uma imensa riqueza. Como cultura, é muito mais densa, mais rica do que admite a maioria dos ocidentais, que admiram a Ásia porque lá há belos objetos. Como os colecionadores admiram os objetos, lhes dá a impressão de uma grande civilização. A civilização africana é quase invisível em relação às expressões exteriores como os objetos e as construções e é uma cultura tão sofisticada, tão rica, espiritual e complexa quanto as outras. Por um lado, podemos dizer que a África é um todo. É verdade, há uma cultura africana. Mas, ao mesmo tempo, não é verdade, no sentido de que a cada 30 quilômetros há uma outra língua, outra cultura. Os dois seguem juntos. Como há a América do Sul e também zonas diferentes dentro dela.

Por que o interesse especial pela África do Sul?

A África do Sul possui algo único hoje. Por um lado, ela tem essa cultura urbana, a cultura de nossos dias. Para nós, nossa cultura natural, como agora quando falo para seu gravador, é uma cultura de cidades. Você, eu, quase todo o mundo, fomos educados bastante distan-

A Inquietação Vital

O teatro do diretor inglês tem a força de quem conserva o pé na lama, os olhos nas estrelas e o punhal na mão. Por Fernando Kinas

A trajetória do diretor inglês Peter Brook foi marcada pela criação, em 1970, do Centro Internacional de Pesquisas Teatrais (CIRT), em Paris, embora o próprio Brook identifique as experiências feitas em Londres alguns anos antes, inspiradas – ainda que exclusivamente – na obra de Artaud, como um momento decisivo. Esses marcos pessoais mudaram o teatro contemporâneo, revelando a inquietação criativa de um dos mais admirados diretores teatrais da atualidade.

Brook teve uma precoce e bem-sucedida carreira teatral. Aos 30 anos, já tinha dirigido grandes produções em Stratford, montado óperas na Royal Opera House e trabalhado com artistas como Salvador Dalí, John Gielgud e Laurence Olivier. Mas, reagindo ao ambiente enfadonho do teatro britânico, marcado por convenções que no livro *The Empty Space* (1968) ele identificaria como fazendo parte do "teatro morto", Brook desvia-se da rota, dedicando-se a um trabalho cuidadoso e generoso de pesquisa teatral, alimentado por questões essenciais: o que é o teatro? Qual a finalidade da arte? O que significa representar?. Essas inquietações e um profundo sentido de humanidade o levaram, ainda na Inglaterra, a explorar as interseções entre loucura e política (*Marat/Sade*, 1964), a questionar a Guerra do Vietnã (*US*, 1966) e a exercitar técnicas circences (*Sonho de uma Noite de Verão*, 1970).

Brook aproximou-se do trabalho de Grotowski sobre o corpo e a voz. A existência de um "algo outro", isso que só o teatro é capaz de evocar, mobilizou (como ainda hoje) suas energias. Ele reuniu, na Paris de 1968, um grupo internacional de atores, não para responder, mas para formular perguntas sobre o teatro. Dois anos depois, com as subvenções necessárias, Brook iniciou o imenso trabalho de investigação que hoje pode ser comparado àquele do Teatro de Arte de Moscou (de Stanislavski), do Berliner Ensemble (de Bertolt Brecht) e do Teatro Laboratório (de Grotowski). Uma das características foi o convívio de diferentes culturas. Rejeitando os ensaios apressados, as convenções estéreis e todo tipo de concessão, ele sustenta que apenas um trabalho coletivo, com trocas sinceras e intensas entre atores e público, pode vencer a superficialidade do teatro comercial.

Alguns parceiros desse período trabalham com Brook até hoje, como Yoshi Oida, Bruce Myers e o escritor Jean-Claude Carrière. Depois das viagens ao Irã – onde a apresentação de *Orghast* é lembrada como um evento extraordinário –, à África e aos Estados Unidos, o grupo se instalou em 1974 no Bouffes du Nord, um antigo teatro que mistura a estrutura italiana com a intimidade do espaço elisabetano. Lá, Brook montou seus principais espetáculos (*Os Ik*, *A Linguagem dos Pássaros*, *Mahabharata*, *A Tempestade*). Em 1992, acontece uma nova revolução criativa com *L'Homme qui*, peça baseada no livro de Oliver Sacks sobre pacientes com problemas neurológicos, iniciando uma investigação teatral que aproxima arte e ciência. Quatro anos depois, ele dirige um espetáculo luminoso, *Qui Est là*, súmula teatral tecida com enorme simplicidade de meios em que Brook utiliza cenas de *Hamlet* e trechos de grandes teóricos teatrais (Zeami, Stanislavski, Artaud, Brecht e Grotowski).

Não se pode esperar que aos 75 anos Brook seja o guia de um novo teatro, do qual nem sequer conhecemos os contornos. Mas é fácil perceber que a busca desse "algo outro", baseada na sensibilidade, inteligência e curiosidade sem limites sobre a arte de representar, continua alimentando com vigor e qualidade o teatro contemporâneo. Quando Brook anuncia um novo *Hamlet*, isso deveria ser recebido como um precioso presente. Imagens sugeridas por Brook podem resumir suas pesquisas ("o teatro é uma arte escrita no vento", ou ainda, "o poeta tem os pés na lama, os olhos nas estrelas e um punhal na mão"). Nas suas palavras, filmes e espetáculos, é a transparência, essa ausência de trejeito artístico ou arrogância intelectual, que nos faz enxergar mais longe do que o habitual. Como num mar de água muito clara, tudo parece visível, exposto, mas é o invisível – insinuando-se onde os olhos não conseguem mais ver – que provoca o espanto, emociona e nos deixa melhores do que antes.

Acima, cena de *A Tempestade*, um dos vários textos de Shakespeare montados pelo diretor: "Seus temas atingem sempre um público muito diverso, com um suporte extraordinário, que é sua forma de ver o mundo pela sua cultura"

FOTO GILLES ABEGG

Brook em frente do Théâtre du Soleil, onde concedeu a entrevista. Aos 20 anos, ele já era diretor de teatro profissional. Aos 22, dirigiu John Gielgud em *Measure for Measure*, de Shakespeare, autor também de *Titus Andronicus*, primeiro grande sucesso do diretor, em 1955, com Laurence Olivier e Vivien Leigh. Dirigiu ainda atores como Orson Welles e Jeanne Moreau. Ele também é o cineasta de *Rencontres avec des Hommes Remarquables* (baseado na autobiografia de seu guru, George Gurdjieff) e outros

tes de nossas próprias raízes. A África rural começa a ser contaminada pela Revolução Industrial, mas não de todo. Mas na África do Sul temos um ponto de equilíbrio, hoje algo excepcional. De um lado há, por causa da riqueza do país, um desenvolvimento urbano tão grande quanto em Chicago, Nova York, São Paulo e outras grandes cidades de hoje. É parte desses fenômenos das cidades do século 20. Vemos isso mais acentuado em Johanesburgo do que em outros locais. Se você compreender essa cidade, entenderá as outras capitais. Nada se parece com Johanesburgo, que é tão grande quanto Chicago. Em contrapartida, os habitantes estão ainda muito próximos da fonte de suas verdadeiras tradições. Hoje, alguém que vive totalmente nesse cotidiano de assassinatos, metralhadoras, o jazz, a música, a televisão da cidade e tudo o mais tem também sua família que ainda mantém a cultura tradicional. Recentemente, conversando com atores africanos, cada um me disse que seu grande *souvenir* eram as histórias que contavam suas avós. O elo entre a grande cultura e a fonte africana ainda está forte. Isso não se vê mais em Chicago, em alguém de origem africana. É por isso que, hoje, a África do Sul é, ao mesmo tempo, a África e o mundo ocidental numa coexistência complexa, difícil e dura.

Onde está o limite entre o teatro e, como o sr. diz, o "qualquer coisa" no teatro?

É muito simples. Hoje, no mundo inteiro, vemos um medo terrível em se ter o que chamamos de julgamento de valor. É um medo freqüentemente bem fundamentado. Vemos que todas as ditaduras são baseadas numa moralidade artificial que cria um critério. Em contrapartida, é preciso reconhecer que intuitivamente cada ser humano pode sentir a realidade, de uma escala de valores. A cada vez que estamos diante da realidade, podemos dizer: "Está bem, não está tão bem, está melhor", sem fazer nenhuma discussão semântica ou filosófica sobre o que quer dizer. Retornamos ao fato de que não se pode explicar o que quer dizer, mas eu sei, e você sabe também. Como quando você vai ao teatro e vê porcaria. Hoje, há um pintor na Inglaterra que faz quadros com fezes. Antes, houve um que fazia o mesmo com cocô de elefante. Vemos que por trás disso há algo que não se sustenta. Intuitivamente, sem a necessidade de se justificar diante de filósofos, de submeter a comitês, quase todo o mundo que vê um quadro de Greco ou de Goya percebe a diferença. O pintor dirá "minha merda é tão brutal e realista quanto esse quadro de Goya". Intuitivamente sabe-se que não é verdade. Porque um é "qualquer coisa" e o outro é "alguma coisa".

FOTO ANTONIO RIBEIRO

Cena do musical que refaz o ambiente marginal da Lapa carioca numa linguagem crítica mas com humor e música

FOTO MARCO ANTÔNIO GAMBOA

Com *Ópera do Malandro*, Gabriel Villela estréia novo grupo e inicia a remontagem da obra teatral de Chico Buarque com uma sátira ao americanismo

Por Diógenes Moura

A perversão do *saloon*

Gabriel Villela (à dir.) quer mostrar com *Ópera do Malandro* (acima e na pág. ao lado) "a fina flor do musical brasileiro, de Chico Buarque ao Teatro de Arena de São Paulo"

Quando o diretor teatral Gabriel Villela viu a bandeira do Brasil ser asteada no Globe Theater, em Londres, durante as apresentações de *Romeu e Julieta*, com o Grupo Galpão, em julho deste ano, não fez outra coisa a não ser chorar, sem nenhum problema de ser patriota ou sentimentalista. Seu espetáculo emocionou o público inglês não apenas pela ousadia, mas sobretudo pela reflexão intelectual sobre o universo shakespeariano. De volta para casa, trouxe, além do reconhecimento, histórias como a das cinco brasileiras que foram detidas por tráfico de drogas e pediram uma fita do espetáculo em português.

Ao montar agora em São Paulo *Ópera do Malandro* (veja quadro), que Chico Buarque escreveu e musicou em 1978, ele encontra-se numa simbologia próxima ao das presidiárias de Londres: a velha malandragem carioca de uma Lapa extinta. No outro lado da balança, a colonização – não mais a inglesa do passado, de fora para dentro –, mas outra, interna: a do americanismo deslumbrado com Miami que importa musicais da Broadway. Em sua encenação, Villela quis tirar partido desse americanismo transformando-o num ato de humor, sangue, lirismo e alegria. O espetáculo leva ao palco do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) 23 atores/cantores/dançarinos da recém-formada Companhia Estável de Repertório, que pretende reviver o projeto do fim dos anos 40, quando havia naquele sobrado do bairro da Bela Vista um elenco de futuros grandes intérpretes – caso de Cacilda Becker – dirigidos por europeus experientes como os italianos Adolfo Celi, Luciano Salce, Flaminio Bollini, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto e o polonês Ziembinski. "Essa é uma nova fase do teatro brasileiro porque temos novamente um pólo de irradiação cultural", diz o empresário Marcos Tidemann, que se dispôs a tentar devolver o teatro restaurado à cidade.

Para criar *Ópera do Malandro*, Chico Buarque baseou-se na *Ópera dos Mendigos*, do inglês John Gay, escrita em 1728 para satirizar uma aristocracia cujos negócios cheiravam a submundo. Esse texto, por sua vez, inspirou, dois séculos depois, a *Ópera de Três Vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, levando ao palco da Berlim de 1928 uma burguesia vinculada à marginalidade. Curiosamente, Chico Buarque também levou o número 8 no final do milhar 1978, quando seus personagens subiram ao palco do Teatro Ginástico, no Rio, para contar sua ópera e mostrar – dessa vez com as cores de uma terra em transe – temas como prostitui-

FOTOS MARCO ANTÔNIO GAMBÔA / MARCO ANTÔNIO GAMBÔA / EDUARDO SIMÕES

O Boi Voador

O musical brasileiro sonha em criar uma nação

Por Marco Antonio Rodrigues e Reinaldo Maia

Cá do lado debaixo do equador, a música sempre desempenhou um papel fundamental na vida diária do povo, seja na expressão dos sentimentos, seja na execução das tarefas cotidianas.

Anchieta e seu teatro catequético já usavam a música nos tempos da colonização. Os escravos negros marcavam no tambor o ritmo de suas lutas. Foi quando nasceu o lundu, que, no seu desenvolvimento urbano, gerou o samba e os desfiles carnavalescos, uma ópera popular a céu aberto.

Até os anos 30 deste século, o que domina os palcos da capital da república é, de um lado, o teatro musicado europeizado e, de outro, a revista musical, popular e crítica, que vai sobreviver com força até meados dos anos 50. Pode-se dizer que o teatro musical contemporâneo é abençoado por gente como Chiquinha Gonzaga, Carlos Gomes, Arthur Azevedo, Noel Rosa, Pixinguinha, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Ari Barroso, Walter Pinto, Chico Buarque, Arrigo Barnabé, Lívio Tragtemberg, Mário de Andrade. Esses criadores guardam em comum um fio invisível que, se tem na cultura brasileira sua origem, tem com a cultura universal sua interlocução. Aliás, Mário de Andrade, ligado ao seu tempo, "constrói" a primeira ópera brasileira protagonizada pela massa, em substituição ao indivíduo heróico da revolução burguesa. Com grandes coros populares em vez de solos virtuosos, *Café* foi finalizada em 1942 e encenada, só recentemente, com música de Hans-Joachim Koellreutter, na cidade de Santos, em São Paulo. Mário juntava ali o erudito e o popular, *pari passu* com as disputas que na Europa, Brecht, Weill, Dessau e Eisler travavam por um teatro musical que, sem deixar de ser diversão, despertasse no espectador o pensamento crítico.

Se a música era fundamental para o musical hollywoodiano, ilusionista e alienante, que dirá para o musical engajado de Brecht? Ecoando por aqui dos anos 50 aos 70, o teatro musical popular e engajado é fundamental para o Teatro de Arena, Grupo Opinião, do Rio de Janeiro, o Centro Popular de Cultura e diretores como Silnei Siqueira e Flávio Rangel. Durante a ditadura militar, o musical brasileiro some da cena. Vai ressuscitar nos anos 80 pelas mãos do mestre Chico Buarque de Holanda. Tentando entender da perspectiva de uma experiência localizada: em meados dos anos 90, nós, do grupo Folias D'Arte, procurávamos o contato do erudito com o popular: queríamos um teatro que potencializasse as possibilidades expressivas do intérprete, em que o ator pudesse desenvolver as características do artista popular contador de histórias e também um camelô de idéias. No nosso caso, desde *Verás que Tudo É Mentira* até *Happy End*, passando por *Cantos Peregrinos* e *Surabaya, Johnny!*, o interesse no teatro musical é crescente.

O fato é que no Brasil dos anos 90, vários grupos voltam à investigação do teatro musical engajado. Curiosamente, também, uma nova onda de musicais "hollywoodianos" invade o país: *Rent*, *Aí Vem o Dilúvio* e *Crazy Horse*. De um lado, o lixo cultural, do outro a tentativa romântica de identificar um território para fundar ali uma nação. Do seu jeito, o teatro reinventa a luta de classes.

FOTO MARCO ANTÔNIO GAMBÔA

ção, jogos de interesses, traição, outros crimes e poesia, claro.

Gabriel Villela assumiu a obra de Chico Buarque decidido a encenar com a sua companhia uma trilogia do autor – as próximas serão *Gota d'Água* (parceria de Chico Buarque com Paulo Pontes, 1975) e *Calabar* (com Ruy Guerra, 1973). Como todas tratam do casamento em contextos diferentes, Villela e Leopoldo Pacheco criaram os figurinos só com vestidos de noivas. Ao todo foram comprados 250 para serem vistos como uma afirmação de felicidade finalmente realizada ou com um rastro de dor a ser rasgado e jogado para fora da lembrança. Toda ação se passa em um espaço que sugere uma "terra de ninguém que pode ser uma estrebaria, um camelódromo, um motel de beira de estrada", diz o cenógrafo J. C. Serroni.

Com essa visão de um musical brasileiro, Villela quer evitar um arremedo de produções nova-iorquinas do tipo *Chorus Line* – o "americanismo" que ronda o palco brasileiro teve um tratamento incluindo cenas do interior do Brasil, na esperança de que Monteiro Lobato, o pintor Almeida Júnior e até Jeca Tatu não sejam banidos do imaginário do país. Na *Ópera...*, que não passa de um grande *saloon* com defeito de fabricação, os caubóis, prostitutas e salafrários são metáforas da própria elite brasileira. "Na verdade, não estamos contestando a invasão dos musicais americanos, mesmo porque não se trata de uma invasão, já que em arte não existem barreiras", afirma Villela. "Queremos é mostrar, ao lado dessa informação externa, a fina flor do teatro musical brasileiro, de Chico Buarque às criações do Teatro de Arena de São Paulo.

Equilibrada em três planos, o da realidade, o da memória e o da alucinação, *Ópera do Malandro* às vezes junta ou dissolve os três à medida que o jogo da representação se altera. O diretor interveio nesse mundo marginal apresentando em cena personagens com três seios ou um par de nádegas no colo, transformando a anatomia original em um "grande circo de anomalias". Procura, ao mesmo tempo, um clima que o poeta romeno Paul Celan chamou de uma "luz flutuante". Fiel também ao espírito da peça, não perdeu de vista o aviso de Brecht: "O destino do homem é o próprio homem". ■

Cenas do espetáculo que transporta para o Rio de Janeiro o mundo marginal europeu da *Ópera de Três Vinténs*, de Brecht. Este musical habitado por malandros e suas mulheres coloridas é o primeiro dos três textos de Chico Buarque no TBC. Os próximos serão *Gota d'Água*, parceria com Paulo Pontes, e *Calabar*, com Ruy Guerra

FOTOS MARCO ANTÔNIO CAMBÔA

***Ópera do Malandro* volta ao teatro (abaixo a versão de Villela) depois de ter sido filmado em 1985 por Ruy Guerra, com Edson Celulari, Ney Latorraca e Cláudia Ohana**

Onde e Quando

Ópera do Malandro, **de Chico Buarque de Holanda. Direção de Gabriel Villela. Com a Companhia Estável de Repertório do TBC. De 29 de setembro a 17 de dezembro. De 5ª a sáb., às 21h. Dom., às 20h. Teatro Brasileiro de Comédia, sala TBC. Rua Major Diogo, 315, Bela Vista, São Paulo. Tel. 0++/11/3115-4622. R$ 10 (5ª), R$ 15 (6ª), R$ 25 (sábado) e R$ 20 (domingo). Patrocínio: Schahin**

Cenas de *May B* e *Quoi Qu'il en Soit* (página oposta): a reunião de diferentes técnicas em uma história de quase 20 anos

FOTOS: ERICAGELY/DIVULGAÇÃO

Maguy Marin em dois tempos

Coreógrafa francesa, uma das mais importantes criadoras da dança contemporânea, apresenta no Brasil neste mês *May B*, de 1981, e seu mais recente espetáculo, *Quoi Qu'il en Soit*

Por Ana Francisca Ponzio

Quase 20 anos separam as coreografias *May B* e *Quoi Qu'il en Soit*, da francesa Maguy Marin, que serão apresentadas no Brasil neste mês. De volta ao país após a temporada de 1994, o grupo dirigido por uma das mais importantes criadoras da dança contemporânea deve mostrar a evolução de uma linguagem singular, cuja fusão de recursos ecoa nas expressões mais remotas do teatro tradicional. "O público brasileiro poderá comparar uma de minhas primeiras obras ao mais recente espetáculo de meu repertório", disse Marin em entrevista a **BRAVO!**, por telefone, de Rellieux-la Pape, subúrbio da cidade de Lyon, para onde seu elenco se transferiu dois anos atrás, depois de ter como sede o Centro Coreográfico de Créteil, na periferia de Paris.

Marin é a mais brilhante herdeira dos ensinamentos do Mudra, escola fundada por Maurice Béjart na Bélgica, no início dos anos 70, para formar artistas capazes de se expres-

sar por meio de dança, teatro, canto, música ou mesmo das habilidades circenses. Nessa escola, que vai na contramão das exibições virtuosísticas, os bailarinos de Marin se confundem com cidadãos comuns, que fazem da dança uma entre várias habilidades. "Procuro resgatar o espírito milenar do teatro, por meio de uma dança que reúne as diferentes técnicas do espetáculo. Me identifico com o teatro gestual originado na commedia dell'arte e nas manifestações orientais", diz a coreógrafa.

Acima, a coreógrafa Maguy Marin: na contramão do virtuosismo, seus bailarinos se confundem com cidadãos comuns, que fazem da dança uma entre várias habilidades

FOTO C. AMSELLEM/DIVULGAÇÃO

Filha de refugiados de guerra espanhóis, Marin nasceu em Toulouse, em 1951. Formada em balé clássico, encontrou no Mudra, em 1970, a abertura necessária para romper convenções, o que veio a acontecer com a formação do grupo Chandra, que incluiu as brasileiras Juliana Carneiro da Cunha (hoje no elenco do Théâtre du Soleil) e Célia Gouvêa, coreógrafa que retornou ao Brasil para também difundir o cruzamento de linguagens.

Depois de trabalhar com Béjart no Balé do Século 20, para o qual criou *Yu-ku-ri*, a coreógrafa fundou em 1978 o Ballet Théâtre de l'Arche, que passou a chamar-se Compagnie Maguy Marin em 1981, quando o elenco se instalou em Créteil. Nesse ano, inspirada em Beckett, criou *May B*, cujos personagens errantes continuam magnetizando platéias. Entre o ridículo e o sublime, eles representam a tragicomédia cotidiana por meio de recursos centralizados no intérprete. Para Marin, é o bailarino-ator quem constrói o espetáculo – uma premissa que ela ampliou em *Waterzooi* (1993). Nessa peça baseada em gesto e voz, sem cenários ou músicas vindas de fontes externas, o elenco chega a dançar ao som das próprias gargalhadas, provando que a grandiosidade estética de Marin está baseada na mesma economia de meios que rege *Quoi Qu'il en Soit* (O Que Quer que Seja).

BRAVO!: Quais as diferenças entre *May B* e *Quoi Qu'il en Soit*?
Maguy Marin: A teatralidade e talvez a maneira de dançar são pontos de diferença entre as duas obras. *May B* é um trabalho de grupo, que fala de uma comunidade social, enquanto *Quoi Qu'il en Soit*, dançado por um quinteto, trata de indivíduos que se relacionam entre si, mas não deixam escapar suas singularidades. Em *May B* o gestual foi concebido como uma ação mais animal, visceral e terrestre, com uma teatralidade mais impulsiva. Já a gestualidade de *Quoi Qu'il en Soit* é consciente, econômica e racional, como se a meta fosse deter o impulso.

Qual foi o ponto de partida de *Quoi Qu'il en Soit*?
Quoi Qu'il en Soit foi concebido com base em textos escritos pelos bailarinos, que na maioria são estrangeiros que vivem na França. O quinteto que interpreta a obra compõe-se de um francês, dois chilenos, um italiano e um espanhol. Eu lhes pedi que escrevessem sobre o que os faz viver em outro país. Cada um escreveu sobre sua infância, seu lugar de origem, sobre como começaram a trabalhar com dança, o itinerário de suas vidas, como chegaram a pegar um avião ou um trem e rumar para a França, e finalmente como se sentem neste país. Com isso, surgiu o tema principal, que é o exílio. Mas, sendo um exílio escolhido, a obra não expressa sofrimento, apenas uma certa tristeza comum àqueles que vieram de diferentes endereços do mundo para habitar um mesmo território. Ao mesmo tempo, essa situação mostra quão enriquecedor é esse cruzamento de indivíduos.

O que faz de *May B* uma obra com tanta longevidade no repertório da dança contemporânea?
É difícil dizer. Talvez porque os personagens estejam absolutamente fora do tempo. *May B* envolve um microcosmo que também é um macrocosmo. Na verdade, o lugar onde tudo se passa não é importante, as pessoas não especificam uma época, estão fora do tempo. São seres humanos, obrigados a viver juntos, compartilhando coisas comuns. Essa situação sempre vai existir no mundo, e talvez por isso *May B* seja sempre tocante.

Qual foi sua intenção ao criar *May B*?
Acima de tudo, eu queria falar da dificuldade e da obrigação que todos nós enfrentamos ao viver juntos, compartilhando coisas que muitas vezes não desejamos. Há uma crueldade nessa partilha, que não é generosa e também gera os abusos de poder, as leis dos mais fortes. Quando falo de partilha, não me refiro a um mundo democrático, mas a uma convivência selvagem.

Quando você concebeu *May B*, o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud era uma de suas referências. Continua sendo?
Sim, porque Artaud também faz muita referência ao teatro oriental, que mistura canto, dança, música, artes visuais. Meu trabalho se fundamenta na arte tradicional de representação, presente em culturas da África, do Oriente e mesmo do Brasil, onde há uma mistura de todas as expressões humanas. Nas manifestações populares, as artes não são especializadas e, ao mesmo tempo, buscam uma expansão total do corpo. Isso está de certa forma presente em Artaud, e eu acho interessante escapar dessa espécie de polidez cultivada no Ocidente para poder penetrar nas coisas mais cruéis e selvagens.

Qual é o tema de sua pesquisa agora?
Quoi Qu'il en Soit revela o que me interessa hoje. Cada vez mais tenho vontade de partir do nada. Meus projetos contam com a participação de meus dançarinos e intérpretes, e atualmente, quando trabalho em uma nova criação, acaba sobrando pouco lugar para a cenografia, a iluminação e os figurinos. Acho que estou mais despojada e direta, pois tenho necessidade de eliminar tudo o que possa recobrir o essencial.

O que mudou em sua linguagem?
As palavras se particularizaram. Até certo momento, utilizávamos a voz, mas nem tanto a palavra, a linguagem falada. O texto vem ganhando mais valor em meu trabalho, e isso indica uma abordagem mais teatral. Sinto-me um pouco fora de rumo, pois sou uma coreógrafa que sempre deu importância capital à dança, mas sem tratá-la como uma expressão performática. Talvez eu não tenha mudado tanto, pois continuo dando importância equivalente à música, palavra, corpo, espaço, à relação do intérprete com o outro. Apenas percebo que, hoje, estou me articulando cada vez mais, como se tivesse deixado a infância para trás, para chegar à conquista de um pensamento maduro e mais elaborado.

Você criou uma maneira própria de dançar. De onde vem a originalidade de seus espetáculos e de seus bailarinos?
Meus bailarinos são gente de fato. Não escolho dançarinos, mas pessoas, homens e mulheres que têm capacidade e desejo de se exprimir com palavras, música, dança. É a pessoa que me interessa, e isso faz a diferença. Não trabalho com bailarinos, mas com gente que sabe dançar.

Que tipo de trabalho você está desenvolvendo hoje, em Rillieux-la-Pape?
O Centro Coreográfico de Rillieux-la-Pape está localizado em um bairro difícil, onde há problemas como o desemprego e imigrantes tentando se integrar à realidade local. Em busca de soluções, o prefeito da cidade implantou projetos para organizar áreas verdes, moradias, comércio e transporte. Como artistas, também fomos convocados. Além de criar e produzir espetáculos, trabalhamos intensamente na comunidade, procurando estimular a qualidade de vida entre os habitantes.

Você acredita que a arte pode provocar mudanças sociais?
Por meio da arte e da criatividade podemos mudar muitas coisas. Os artistas jamais poderão resolver problemas relativos ao desemprego ou à economia, pois isso depende da vontade política de um Estado ou de um governante. O que a arte e a cultura podem fazer é abrir mentalidades. A personalidade das pessoas desabrocha quando compreendem melhor o mundo e absorvem a criatividade como uma possibilidade comum. ■

Onde e Quando

Compagnie Maguy Marin. Rio de Janeiro: dias 24 e 25 de outubro, às 20h, Teatro Carlos Gomes (pça. Tiradentes, 19, Centro; tel. 0++/21/232-8701). R$ 5. São Paulo: datas não definidas e apresentações previstas no Teatro do Sesc Vila Mariana (rua Pelotas, 141; tel. 0++/11/5080-3000). Preços a confirmar. Florianópolis: dia 31 de outubro, às 21h, Teatro do CIC (av. Irineu Bornhausen, 5.000; tel. 0++/48/333-4321). Preços a confirmar

O Triunfo da Simplicidade

Panorama RioArte de Dança traz neste ano autores que buscam romper as convenções

A 9ª edição do Panorama RioArte de Dança, que traz Maguy Marin de volta ao Brasil, apresenta também, de 17 a 29 de outubro, no Teatro Carlos Gomes, atrações internacionais como o francês Xavier Le Roy, o alemão Tom Plischke e a portuguesa Vera Mantero, que apostam na simplicidade como linguagem da dança. Entre outros brasileiros, destacam-se Vera Sala, Paula Nestorov, Rubens Barbot, Carlota Portela, Andrea Jabor e Marcia Rubin.

Xavier Le Roy, que vem pela primeira vez ao país, pertence a uma nova geração de coreógrafos, disposta a subverter os códigos conhecidos da dança contemporânea. Contra os efeitos espetaculares, Le Roy insiste na sobriedade, eliminando qualquer recurso cenográfico. No solo *Self-Unfinished*, ele se apresenta nu, compondo imagens deformadas do próprio corpo. Despojamento semelhante também marca os espetáculos de Tom Plischke e Vera Mantero. *Affects*, que o grupo de Plischke apresenta no Panorama, salienta a simplicidade de coisas essenciais – como a luz e a respiração – fazendo uma releitura dos ciclos de dança *Afetos Humanos*, da coreógrafa Dore Hoyer (1911-1967). Já Mantero vale-se, em *Poesia e Selvajaria*, de elementos grotescos e absurdos, também para romper convenções. – AFP

Ao lado, o alemão Tom Plischke, que apresenta a coreografia *Affects* no Panorama: despojamento e destaque para a simplicidade das coisas essenciais, como a luz e a respiração

FOTO KATRIN SCHANDER

NOTAS

Esplêndidos farsantes

Grupo carioca encena o texto de Jean Genet que, renegado pelo autor, foi saudado por Sartre como uma obra-prima. Por Aydano André Motta

Inédita no Brasil, a peça *Esplêndidos* (*Splendid's*), de Jean Genet, teve apenas outras quatro montagens, todas na Europa, desde que foi escrita no fim dos anos 40. Estranhamente, Genet renegou essa obra, só publicada depois da sua morte, em 1986, uma peça que Jean-Paul Sartre considerava uma obra-prima. A versão brasileira do texto sobre o bando que se refugia no teto de um hotel, mas acaba cercado pela polícia e com uma refém morta nas mãos, estréia no dia 11 no Rio, com direção de Daniela Herz.

O texto – encontrado por acaso por Herz, numa livraria de Paris – é interpretado na versão brasileira por sete atores jovens, acompanhados pelo muito experiente (e excelente) Nelson Xavier. "Genet não nos oferece um teatro agradável no sentido convencional. É uma experiência diabólica, tanto para nós quanto para o público, que se envolve na situação-limite", diz Angelo Paes Leme, tradutor de *Esplêndidos*. Xavier, um ator amadurecido no teatro político, destaca como a traição está ligada à identidade das pessoas no ponto de vista absolutamente anti-social do dramaturgo: "A atitude dele não é só teórica, mas marginal mesmo. Ele assume a exclusão num nível extremo. Ou como diz Scott, o meu personagem: 'Estou perdido, mas aí vem o desespero, que é sempre de grande ajuda' ".

Onde e Quando

Esplêndidos, **de Jean Genet. Com Nelson Xavier, Gabriel Braga Nunes, Angelo Paes Leme, Hossen Minussi, Rodrigo Pena e Oberdan Jr. Direção: Daniel Herz. De 11/10 a 10/12. Teatro 2 do CCBB (rua Primeiro de Março, 66, Rio de Janeiro, 0++/21/808-2020). De 4ª a dom., às 19h30. Ingresso: R$ 10**

Escrevendo em 1948, esse artista da linhagem de Rimbaud, Gregório de Matos, Nelson Rodrigues e Francis Bacon, deixa evidente na peça seu completo e sofisticado domínio da linguagem e consegue extrair mistério e dúvidas das situações e narrativas mais sórdidas. Conseguiu também ser profético ao mostrar bandidos com noção de publicidade, numa crítica à obsessão pela imagem, onde a aparência é mais importante do que a realidade.

Herz, passou quatro meses ensaiando *Esplêndidos*, uma aposta ousada, porque o dramaturgo francês costuma exigir um poderoso vôo cênico para a perfeita tradução do texto. Um exemplo da dificuldade foi a montagem portuguesa da peça, em 1995, pelo Grupo Cornucópia, de Lisboa, que teve resultado abaixo da história dessa companhia experimental e do talento do diretor Luís Miguel Cintra. Genet está ainda ligado a um capítulo histórico do moderno teatro brasileiro: a montagem, em São Paulo de *O Balcão*, em 1969/70, com direção do argentino Victor García. O espetáculo teve enorme êxito, gerou polêmica (Nelson Rodrigues escreveu contra) e atraiu o autor, que veio ao Brasil para assistir à encenação (Nelson Xavier o encontrou nessa ocasião). Herz, de 36 anos, que teve uma experiência anterior com Jean Genet ao participar, como ator, da montagem da adaptação do romance *Nossa Senhora das Flores*, em 1986, confia estar traduzindo em cena a afirmação de Genet, formulada em uma entrevista: "Todas as minhas peças são, apesar de tudo, um pouco políticas, no sentido de abordarem obliquamente a política. Não são politicamente neutras".

Em seu teatro, Genet cria uma nova ordem à margem da do chamado mundo normal, virando do avesso os valores aceitos por ele, ao fazer do assassino um herói e dignificar a traição. O que poderia ser uma mera provocação, Genet transformou numa poética teatral de alto nível literário e com um discurso perturbador na negação de todos os parâmetros da ordem burguesa. Jean-Paul Sartre dedicou a esse ex-presidiário um enorme estudo de mais de 600 páginas tentando decifrá-lo: *Saint Genet – Comédien et Martyr*. Deixando o presídio onde cumpria uma série de penas por furtos depois de uma campanha pelo seu indulto liderada por intelectuais de prestígio, Genet acabou tendo seus romances e peças publicados pela Gallimard, a mais prestigiosa editora da França.

Nelson Xavier em primeiro plano, à direita, e Hossen Minussi, em uma cena de *Esplêndidos*, de Jean Genet (na pág. oposta)

A Vida Escrita

A obra de Genet é um ritual das máscaras sociais. Ele mesmo inventou a sua. Por Jefferson Del Rios

Ao escrever *Esplêndidos*, em 1948, Genet já era o autor dos romances autobiográficos *Nossa Senhora das Flores* (1944), *Pompas Fúnebres* (1947) e, em teatro, *As Criadas* (1946), talvez sua peça de maior repercussão. Ou seja: aos 38 anos, esse homem para sempre enigmático estava pronto para desaparecer atrás da imagem pública que construíra, afirma seu biógrafo Jean-Bernard Moraly em *Jean Genet, A Vida Escrita*. Coerentemente, sua dramaturgia, também toda feita de disfarces, encontra neles sua fonte e seu impulso, como registrou o ensaísta Bernard Dort. Nela, todos trocam de identidade, porque mascarar é inventar uma realidade na qual, diz Genet, o real e o falso coexistam como "uma obra de arte que não é do domínio moral corrente (cujos fins são sociais)". Para tanto, continua, é preciso que a ação "seja suficientemente evasiva, mas não vaga, para deixar o espectador face a si próprio".

A troca de identidades – na vida e na arte – levou o escritor a renegar *Esplêndidos* depois de escrevê-la, afirmando ter destruído o original. Há algumas explicações para o gesto. O texto deveria ser editado em 1949, e nesse ano Genet recebeu o indulto presidencial de suas condenações por roubo. Perdoado pelo mundo oficial, não conseguiu escrever por seis anos, como se a legalidade lhe roubasse a máscara de delinqüente poeta. Para sorte da literatura, um editor guardara uma cópia da peça que Jean-Paul Sartre classificou, exagerando, como melhor que *As Criadas*. Esse foi o mistério (um tanto genetianamente falso) que levaria a obra a ser encenada somente em 1994, na Alemanha, com direção de Klaus Michael Gruber, e, em 1995, no Théâtre des Amandiers, em Paris, com direção de Stanislas Nordey, e em Lisboa, pelo Teatro da Cornucópia, com direção de Luis Miguel Cintra. Genet morreu em 1986. Descobriu-se com o tempo que ele não foi tão marginal quanto propalou, não teve uma infância miserável, foi um bom estudante e tinha sólida base de leituras. O livro de Moraly prova que, pela escrita, ele inventou uma vida.

O mecanismo das identidades trocadas ou falseadas até o travestismo está exemplarmente mostrado em várias peças. Em *As Criadas*, duas empregadas assumem a identidade da Madame e tramam sua morte. Em *O Balcão*, um grupo de burgueses banais freqüenta um bordel onde, na encenação erótica, se vestem de bispo, general e juiz enquanto, nas ruas, se alastra uma revolução igualmente ilusória. *Esplêndidos* mostra um bando de gângsteres trajando fraque em um hotel de luxo vazio. Cercados pela polícia, guardam uma mulher como refém, e, quando ela morre acidentalmente, Johnny, o chefe, veste as roupas dela e desfila na sacada do prédio para enganar os perseguidores.

O clima de constante simulação tinha um objetivo para Genet: "Qualquer representação teatral é uma *féerie*", ou reflexo do reflexo em que, constata Dort, o espectador encontra desordem e inquietação onde poderia esperar descansar nas certezas das imagens e da ficção.

FOTO GETTY IMAGES

FOTO TIAGO MORAES

O balé cinematográfico

Em *Quase Cinema*, o coreógrafo Paulo Caldas procura levar a imagem e o tempo dos filmes para o palco

Por Ana Francisca Ponzio

O coreógrafo carioca Paulo Caldas, que procura associar a dança à linguagem cinematográfica, recria no palco, em *Quase Cinema*, um ângulo de visão comum nos filmes: os bailarinos, sustentados por presilhas, se apóiam horizontalmente sobre um painel como se estivessem em pé. Da platéia, o espectador vê o topo da cabeça dos intérpretes, que parecem ter sido filmados de cima, por meio da técnica que os cineastas chamam de *plongée*.

A nova coreografia, que estréia no dia 5 deste mês, no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, é mais um desdobramento das pesquisas de Caldas, um dos talentos surgidos na segunda metade dos anos 90. Em *Quase Cinema*, ele constrói sua temática ao misturar três peças autônomas e de estruturas temporais distintas baseadas em textos de Jorge Luis Borges e em roteiros de Antonin Artaud e do surrealista Robert Desnos. Desta vez, mais do que analogias relacionadas à imagem, é o tempo cinematográfico que está no foco de Caldas.

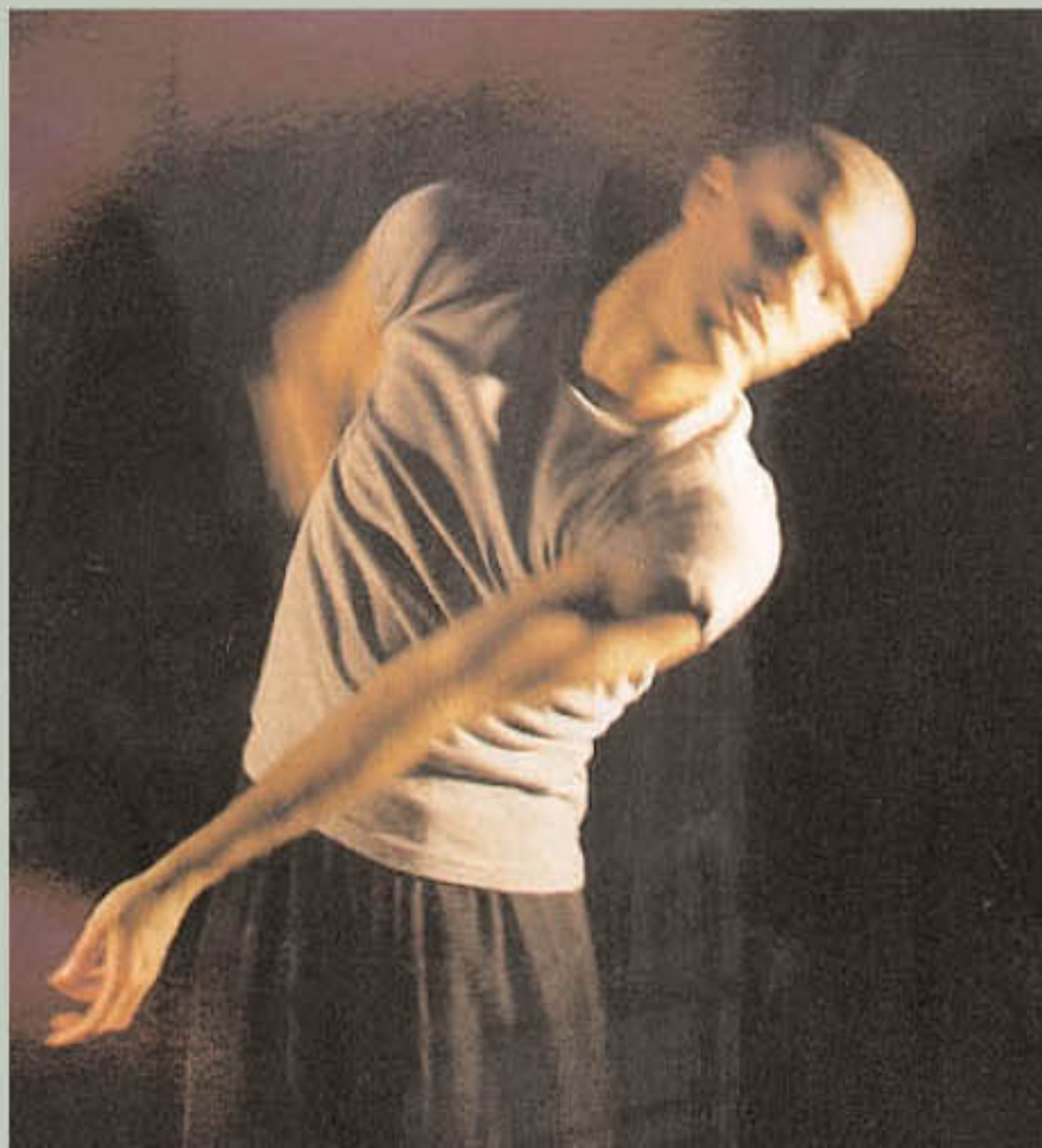
"Desnos citava uma teoria sobre a pulsação do universo em que o tempo parecia voltar a partir de determinado momento. Conceitos como esse me inspiraram a usar estruturas fragmentadas de tempo na construção da coreografia", diz Caldas, que também na iluminação recorre a técnicas cinematográficas — baseadas no *fade in* e no *fade out*. Na mesma linha segue a trilha sonora, formada por excertos musicais, ruídos e falas de filmes como *Nouvelle Vague*, de Jean-Luc Godard, e *A Woman under the Influence*, de John Cassavetes.

Depois de estudar balé clássico durante três anos, Caldas descobriu sua vocação de coreógrafo na escola de Angel Vianna. "Foi onde encontrei estímulo para criar e pesquisar o movimento", diz. Na mesma época, conheceu a bailarina Maria Alice Poppe, com quem fundou, em 1998, a Staccato Companhia de Dança. Com o grupo formado, passou a analisar mais intensamente a linguagem cinematográfica, o que havia iniciado em 1995, quando estreou o espetáculo *Falso Movimento*.

No ano seguinte, com uma pesquisa intitulada *Escritura do Movimento — do Cinematográfico ao Coreográfico*, patrocinada pelo Programa de Bolsas RioArte, da Prefeitura do Rio, deu outro passo em direção a uma produção singular, que faz do cinema uma fonte de novas perspectivas para a dança.

O bailarino e coreógrafo Paulo Caldas (acima e à esquerda), que estréia no Rio neste mês seu novo espetáculo baseado em suas pesquisas sobre as técnicas de cinema

Quase Cinema, com a Staccato Companhia de Dança. Teatro Carlos Gomes (pça. Tiradentes, 19, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/232-8701), de 5 a 15 deste mês. Preços a confirmar

FOTOS ROGÉRIO REIS/TYBA

O colorido e a alegria da *Sopa*

O carioca João Saldanha usa figurinos floridos em sua nova coreografia para escapar das temáticas pessimistas da dança

O novo espetáculo do coreógrafo carioca João Saldanha, *Sopa*, que estréia neste mês no Rio de Janeiro, tem o glamour como fio condutor. "Isso porque, hoje em dia, em meio à violência urbana e à banalização geral, faz falta uma certa alegria de viver", diz Saldanha. Disposto a escapar das temáticas pessimistas que se tornaram quase um lugar-comum na dança contemporânea, ele deixou o romantismo aflorar até mesmo nos figurinos (desenhados por Pia Franca), que ostentam flores graúdas estampadas em cores fortes. O prazer não significa, no entanto, uma concepção simplista. "Embora não exija respostas, o espetáculo tenta indagar se glamour depende mesmo de roupas floridas e, ainda, sobre o que é necessário para tornar a vida mais leve, sem transformá-la em pastiche." Segundo Saldanha, as ironias contidas no conteúdo do espetáculo também contribuíram para a escolha de um título bizarro. "A palavra *sopa* me traz a idéia de uma mistura gratuita, mas densa. Sua sonoridade me agrada e também serve para sugerir a colagem de intenções que regem os movimentos." Interpretada por quatro bailarinos, *Sopa* tem trilha sonora de Sacha Amback e Milton Guedes, que incluíram na partitura excertos da música que Gato Barbieri criou para o filme *Último Tango em Paris*.

Ao lado, bailarinas de *Sopa*: vida sem pastiche

Único filho homem do jornalista e técnico de futebol João Saldanha, o coreógrafo começou a dedicar-se à dança aos 17 anos. "Foi um início tardio. Antes disso, eu procurava aprender alguma coisa escondido, nas casas de amigas, pois temia ser repreendido por meu pai, que era um machão nato. No entanto, quando morreu, em 1990, ele já respeitava e apreciava a minha escolha. Apesar da opção aparentemente tão contraditória pela dança, me sinto muito parecido com meu pai, inclusive no temperamento impetuoso."

O espetáculo, no Espaço Cultural Sérgio Porto (rua Humaitá, 163, tel. 0++/21/266-0896), terá apresentações de 5 a 8 e de 12 a 15 de outubro (quintas-feiras, às 21h; sextas e sábados, às 21h e 23h; domingos, às 17h e 20h). Os ingressos custam R$ 5 e R$ 10. — ANA FRANCISCA PONZIO

Três meses de Nelson Rodrigues

Com a peça *A Mulher sem Pecado*, José de Abreu e Wanda Lacerda abrem programação em homenagem ao dramaturgo e escritor

Primeira peça escrita por Nelson Rodrigues, em 1940, *A Mulher sem Pecado* é a atração principal do projeto *Nelson Rodrigues – 60 Anos de Teatro*, que vai tomar a casa que leva o nome do dramaturgo, no Rio de Janeiro, durante três meses. A peça estréia, no dia 25 de outubro, em montagem produzida e protagonizada por José de Abreu, que vai contracenar com Wanda Lacerda. No elenco também estão Luciana Braga, Fernando Alves Pinto e Camilo Bevilácqua. A direção é de Luiz Arthur Nunes. "Essa peça foi muito pouco encenada e nunca teve uma produção deste porte", diz Nunes, um aficionado da obra de Nelson Rodrigues. Ele defendeu tese de doutorado sobre o dramaturgo e já dirigiu *Vestido de Noiva*, *A Serpente* e uma adaptação da série *A Vida como Ela É*. A programação terá, além da peça, 16 noites de leituras de outros textos de Nelson Rodrigues; uma mostra de oito adaptações de obras do dramaturgo para o cinema; e jornadas de debates entre psicólogos, cineastas e diretores de teatro. Entre os participantes, haverá estrangeiros que montam peças de Nelson no exterior, como o americano Perry O'Reilly (*Dorotéia*), o francês Alan Olivier (*Anjo Negro* e *Valsa Número 6*) e a argentina Suzy Yasan (*Dorotéia*). – AYDANO ANDRÉ MOTTA

Abaixo, José de Abreu: aficionado

FOTOS DIVULGAÇÃO

DO NADA, NADA VIRÁ

***Rei Lear* sucumbe a um modelo de produção que privilegia fórmulas ultrapassadas e dá primazia ao mercadológico sobre o teatral**

Por Márcio Marciano

Rei Lear, em cartaz em São Paulo, é prova convincente de que, no Brasil, é possível investir em arte com retorno financeiro garantido e legitimidade cultural. O espetáculo tem tido sessões lotadas, evidência de que a relação custo/benefício do empreendimento é mais que satisfatória. Um produto que reúne excelência técnica e capacidade artística, além de oferecer ao consumidor momentos de fruição e enlevo à altura das grandes montagens internacionais.

Um grande elenco, encabeçado por ninguém menos que Raul Cortez, proeminente figura dos palcos nacionais. Um diretor brasileiro de reconhecida competência na Europa, Ron Daniels. Cenógrafo, J. C. Serroni, e iluminador, Domingos Quintilizano, com experiência comprovada. Técnicos de primeira ordem. Nada escapa aos cuidados dessa produção primorosa. Eis uma montagem de Shakespeare que bem poderia figurar na história do teatro brasileiro e no entanto é saudada como um evento do show business. De fato, tudo é tão exuberante e impecável nesta encenação milionária, que fica difícil perceber por que a coisa, apesar de tudo, não funciona e saímos com a sensação de que fomos a Roma, mas, diferentemente do ditado, só pudemos mesmo ver o papa.

Numa reedição da velha e boa fórmula do estrelato que vicejou no teatro do século passado — e que em nossos dias a televisão se encarrega de eternizar —, o espetáculo se funda em uma hierarquia de personagens cujo posto mais alto é preenchido pelo rei. Algo que, em Shakespeare, especialmente em *Rei Lear*, além de secundário como estruturação da ação dramática, seria objeto de sua crítica mordaz. Não fosse assim, a trágica história de Gloucester, o fiel servidor do rei atraiçoado pelo filho bastardo, quando espelhada na história de Lear — que divide seus domínios entre as filhas por se julgar envelhecido demais para exercer o poder e também é traído —, não passaria de uma rebarba da fábula.

Embora a adaptação do texto original procure manter todas essas forças em aparente equilíbrio, salta aos olhos a discrepância entre os níveis de experiência profissional de cada ator, o que no teatro, por ser inevitável, é saudável e bem-vindo. Porém, como esta montagem se alinha aos procedimentos mercadológicos de produtividade, em que tempo é dinheiro, experiência aqui é a moeda forte. Quanto ao tempo necessário para o amadurecimento do trabalho criador de cada artista envolvido... bem, não se pode querer tudo.

Dessa forma, o modo como se produz este espetáculo mascara ao mesmo tempo duas injustiças, quando identifica o principal ator do elenco — famoso e, por isso mesmo, grande "captador" dos recursos financeiros e artísticos que viabilizam a montagem — com o protagonista da peça, sujeitando os demais personagens da trama ao trabalho incômodo de apenas fazer repercutir as dores emocionais e dilaceramentos mentais do rei. A primeira injustiça, que parte da direção do espetáculo, é não dedicar aos menos experientes o tempo e o cuidado necessários para a plena realização de seu trabalho artístico, constrangendo-os a orbitar em torno da figura solar. A segunda, essa do público, é ficar indiferente ao esforço sincero dos demais atores para não sucumbir à admirável técnica do ator protagonista.

Num modelo de produção que busca, antes de tudo, a excelência financeira do investimento, revestida de espiritualidade e requinte cultural, sobra pouco espaço para que o teatro dialogue criticamente com os homens de seu tempo. Refiro-me a um teatro como o de Shakespeare, esse grande injustiçado que não precisa de defensores. O que ele escreveu é demasiado vivo para se adequar às exigências contratuais de um patrocinador benemérito ou às fórmulas mortas de uma arte museológica.

Raul Cortez como Rei Lear: figura solar em torno da qual os outros atores orbitam

Rei Lear, de William Shakespeare. Direção de Ron Daniels. Teatro Sesc Vila Mariana (rua Pelotas, 141, São Paulo, tel. 0++/11/5080-3147), São Paulo. Até 22 de outubro. De quinta a sábado, às 21 h; domingo, às 18 h. Ingressos: R$ 30 e R$ 40. Patrocínio: Volkswagen

FOTO JOÃO CALDAS/DIVULGAÇÃO

Os Espetáculos de Outubro na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios (*)

	EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
TEATRO	**O Homem do Caminho**, de Plínio Marcos. Direção de **Sérgio Mamberti** (à dir. na *foto*). Produção de Carlos Mamberti. Cenário e figurino de Gabriel Villela. Com **Cláudio Mamberti** (*foto*).	Em versos livres, que remetem à tradição das trovas populares, o monólogo exalta aqueles que conseguem soltar as amarras, à diferença dos "homens-prego", que são apegados aos valores materiais.	Teatro Brasileiro de Comédia, Sala Assobradado (rua Major Diogo, 315, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3115-4622).	Até o dia 28. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 20.	Este é o último texto do dramaturgo Plínio Marcos, escolhido pelos irmãos Cláudio e Sérgio Mamberti para comemorar seus 40 anos de teatro. Os três se conheceram em Santos: Plínio e Cláudio participaram juntos da cia. teatral de Cacilda Becker.	Em como a contundência verbal geralmente usada pelo dramaturgo para retratar ambientes marginais está agora a serviço de um protesto existencial com traços espiritualistas. Plínio, o brigador, era um místico.	No *Projeto Escada*, dirigido por Gabriel Villela com o objetivo de estimular jovens artistas nas áreas de música, teatro e performances, a cantora Adriana Capparelli faz uma homenagem ao poeta Aldir Blanc. As apresentações são no próprio TBC, 6ª e sáb., às 23h30; dom., às 18h. R$ 10.
TEATRO	**Silêncio**, de Peter Handke. Direção de Beth Lopes. Com **Matteo Bonfitto** e **Yedda Chaves** (*foto*).	Longa e sinuosa discussão em torno do homem, seu destino individual, social e histórico, da luta pela sobrevivência e pela preservação da identidade.	Teatro Faap (rua Alagoas, 903, Pacaembu, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3662-1992).	Até 13/12. 3ª e 4ª, às 20h30. R$ 15.	Handke é um escritor sombrio, representante de uma áspera literatura de língua alemã. É um desafio quase irritante, mas inteligente, para o espectador.	No efeito da dramática transformação do texto – que é um monólogo no original – no duelo mental entre duas pessoas.	Romances de Thomas Bernhard, romancista austríaco e pessimista como Handke: *O Náufrago* e *Extinção*.
TEATRO	**Farsa Quixotesca**, baseada no clássico de Miguel de Cervantes. Direção de Hugo Possolo. Com o grupo Pia Fraus Teatro.	A ligação entre a loucura e o humor na história de Dom Quixote de la Mancha contada do ponto de vista de Dulcinéia, a sua amada.	Teatro Popular do Sesi (avenida Paulista, 1.313, Cerqueira César, São Paulo, SP, tel. 0++/11/284-3639).	Até 10/12. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. Grátis.	O grupo Pia Fraus combina teatro com artes plásticas, bonecos, dança e circo em espetáculos plasticamente bonitos.	Em até que ponto a encenação também garante o lado sério, e até comovedor, do tema. Na diluição de Quixote, o derrotado não será o personagem.	*Macário*, peça do poeta romântico Álvares de Azevedo. Espetáculo dirigido pelo ator Otávio Muller, com Caio Blat, Ana Maria Nogueira e Emilio Orciollo Netto. De 5ª a sáb., às 21h30; dom., às 20h30. R$ 12. No Centro Cultural São Paulo (rua Vergueiro, 1.000), até o dia 12 de novembro.
TEATRO	**A Megera Domada**, de William Shakespeare. Direção de Mauro Mendonça Filho. Com **Marisa Orth**, **Otávio Müller** (*foto*), Betty Gofman, Pascoal da Conceição, Luiz Damasceno, Ary França, Candido Damm e Orã Figueiredo. Patrocínio: Nokia.	A submissão da mulher como forma de organização social. A história se passa em Pádua, na Itália, onde o ambicioso Petruchio vive empenhado em conseguir a obediência da mulher Catarina.	Teatro Cultura Artística (rua Nestor Pestana, 196, Consolação, São Paulo, SP, tel. 0++/11/258-3616).	Até dezembro. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 18h. De R$ 25 a R$ 40.	É uma peça que pode acabar em muito barulho por nada se os intérpretes não forem realmente bons de comédia. Esse espetáculo reúne alguns dos melhores do gênero.	Nos coadjuvantes, que geralmente são muito interessantes em Shakespeare. Atenção em Betty Gofman, Luiz Damasceno e Ary França.	O filme de Franco Zeffirelli, pela atuação brilhante de Elizabeth Taylor – linda em 1967, ao lado de Richard Burton – e pela música de Nino Rota.
TEATRO	**Jornada de um Poema**, de Margaret Edson. Direção de **Diogo Vilela** (*foto*). Com **Glória Menezes** (*foto*), Adriano Reys, Edgard Amorim, Dora Simões, Daniel Del Sarto, Marianna Rosa, Bernardo Cerveró, Adriana Valente e Beatriz Lyra.	As reações de uma professora universitária de literatura, especialista na obra do poeta inglês John Donne, ao descobrir que está com câncer.	Teatro Faap (rua Alagoas, 903, Pacaembu, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3662-1992).	Até dezembro. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. De R$ 25 a R$ 35.	É sempre interessante ver se um intérprete acostumado ao estrelato contraria sua imagem sinceramente ou por mero virtuosismo. É bom lembrar que Glória Menezes está, e muito bem, no elenco do filme *O Pagador de Promessas*.	Nas citações da obra do grande poeta John Donne e em parceiros de Glória Menezes, como Adriano Reys.	O *Concerto para violoncelo* de Elgar com Jacqueline du Pré. Apesar da saúde precária, foi uma extraordinária violoncelista. Sua vida é tema do filme *Hilary and Jackie*, de Anand Tucker. Em vídeo.
TEATRO	**Pobre Super-Homem**, de Brad Fraser. Direção de Sérgio Ferrara. Com **Marco Antônio Pâmio**, **Olayr Coan** (*foto*), Rosaly Papadopol, Rachel Ripani e Gustavo Haddad.	Cinco personagens se expõem e se enfrentam em suas enormes dificuldades afetivas: um transexual, uma jornalista, um pintor e um casal jovem.	Teatro Brasileiro de Comédia, sala Arte (rua Major Diogo, 315, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3115-4622).	De 6/10 a 17/12. De 5ª a sáb., às 21h30; dom., às 20h. R$ 12 e R$ 15.	O canadense Brad Fraser é um dramaturgo que sabe captar o ambiente emocional dos tempos da Aids, como comprovou na peça *Amor e Restos Humanos*, já levada ao cinema.	Nos habilidosos recursos adotados pelo diretor Sérgio Ferrara para evidenciar o jogo de máscaras sociais e psicológicas dos personagens. Frases projetadas no palco durante todo o espetáculo revelam o que eles pensam e não falam. Outras legendas comentam ou antecipam fatos da trama.	*Para o Resto de Nossas Vidas*, dirigido pelo ator Kenneth Branagh, um filme de temática afim com excelente interpretação de Stephen Fry. Em vídeo.
TEATRO	**La Barca D'América**, de Dario Fo. Direção de Herson Capri, co-direção de Susana Garcia. Com **Herson Capri** (*foto*).	A descoberta e a colonização da América contada por um marinheiro italiano que naufraga na costa americana e é aprisionado pelos índios. O monólogo acompanha a gradual mistura da cultura européia com a nativa.	Teatro Crowne Plaza (rua Frei Caneca, 1.360, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/289-0985).	Até o dia 28. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 20.	Dario Fo – Nobel de Literatura em 1997 – é um autor de humor anárquico e panfletário que consegue efeitos inesperados durante sua representação.	Em como Herson Capri – que já interpretou outras peças de Fo – é fiel ao sobrenome italiano e cria 20 personagens exuberantes.	*O Noviço*, de Martins Pena, com direção de André Ceccato e supervisão do ator Eduardo Silva, está no Teatro Itália (avenida Ipiranga, 344) até dezembro. Somente às 2ªs, às 20h. R$ 15.
TEATRO	**O Beijo da Mulher Aranha**, de Manuel Puig. Direção de Wolf Maya. Com **Miguel Falabella**, **Cláudia Raia** e **Tuca Andrada** (*foto*). Patrocínio: CIE.	Numa prisão sul-americana, convivem na mesma cela um preso político de esquerda e um homossexual acusado de corrupção de menores. Por meio de conversas sobre cinema, eles conseguem estabelecer uma relação de afeto que parecia impossível entre pessoas tão diferentes.	Teatro Jardel Filho (avenida Brigadeiro Luís Antônio, 884, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3107-3364).	De 26/10 a dezembro. 5ª, às 21h; 6ª, às 21h30; sáb., às 19h e às 22h30; dom., às 19h. De R$ 25 a R$ 80.	Poucas vezes o tema – da convivência entre opostos sexuais e do valor da solidariedade – foi tratado com tanta delicadeza e verossimilhança.	Em como nada escapa à capacidade da indústria de entretenimento da Broadway em transformar qualquer coisa – até a morte – em show.	O romance sutil do argentino Manuel Puig ou a ótima versão cinematográfica de Hector Babenco.
TEATRO	**Evento Beckett.** Direção de Gerald Thomas. Com Marília Gabriela e Paula Burlamaqui. Na foto, **Samuel Beckett**.	Monólogos curtos e aforismas de Samuel Beckett. A reunião desses textos foi chamada de *Fizzles* (*Apelos*, na tradução de Thomas) pelo autor.	Teatro Sesc Copacabana (rua Domingos Ferreira, 160, Copacabana, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/547-0156).	De 20/10 a 19/11. De 2ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 15.	Porque é Beckett. Mesmo um fragmento seu quase inextrincável é uma experiência nos limites da arte com a filosofia.	Em como – bem além do clima *fashion* que cerca o elenco e o cálculo de marketing que o projeto revela – Marília Gabriela tem presença cênica e temperamento para esse espetáculo.	O teatro de Beckett será tema de oficinas sob orientação de Gerald Thomas no Sesc Copacabana, de 23 a 25 de outubro, das 16h às 19h. Os 50 inscritos concorrerão a vagas na Companhia de Ópera Seca, dirigida por Thomas.
DANÇA	O Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro estréia três criações: **Nuestros Valses**, do venezuelano Vicente Nebrada; **O Boto**, do brasileiro Renato Vieira, e **Aura**, de Ismael Ivo e **Marcia Haydée** (à dir. na *foto*).	*Nuestros Valses*, dançado só por casais, reunirá os primeiros-bailarinos do corpo de baile carioca, entre outros Ana Botafogo, Cecília Kersche e Marcelo Misailidis. *O Boto*, com músicas de Villa-Lobos e Gismonti, é interpretado por oito mulheres que evocam o mar. *Aura* é uma homenagem ao coreógrafo norte-americano Alvin Ailey, com músicas de Miles Davis.	Teatro Municipal do Rio de Janeiro (pça. Floriano, s/nº, tel. 0++/21/544-2900).	Dias 19 e 20, às 20h30; dia 21, às 17h; dia 22, às 11h. R$ 25 a R$ 10.	Além de intérpretes consagrados, como Ana Botafogo, o Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro reúne elenco de ótimo padrão técnico e artístico em produções de boa qualidade.	*Aura* contará com a participação de Marcia Haydée e Ismael Ivo, bailarinos de diferentes gerações que agora são parceiros artísticos. No encontro com o grupo carioca, Ivo (ligado ao Expressionismo alemão) coreografa pela primeira vez para um elenco de formação essencialmente clássica.	O livro *Revelations – The Autobiography of Alvin Ailey*, da editora norte-americana Citadel Press Book, é uma boa iniciação sobre a vida e obra desse coreógrafo que valorizou as raízes afro-americanas da dança para criar um estilo que ecoa no jazz.

FOTOS DIVULGAÇÃO / JOÃO MARIA / GIL GROSSI / LENISE PINHEIRO / ADRIANA PITTIGLIANI / JEFFERSON PANCIERI / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / AGÊNCIA ESTADO / BRUNO VEIGA

(*) *Com Ana Francisca Ponzio e Redação*

Ruído no jazz

15ª edição do Free Jazz Festival reafirma sua opção por novas tendências, circuitos alternativos e muita tecnologia

Por Regina Porto

Ilustrações Marcelo Martins

Ano após ano, e seguidamente a cada edição, o Free Jazz tem dado, a público e crítica, a mesma tecla a bater: "Mas *isso* é jazz?". Os primórdios do festival foram há exatos 15 anos, quando seres históricos da música (Chet Baker, Sarah Vaughan, Art Tatum) atravessavam a seleta calçada da fama rumo a palcos brasileiros. No princípio, era o jazz. E todos sabiam o que o jazz era: gênero legítimo de New Orleans saído do blues e do spiritual cerca de cem anos atrás e ramificado em várias tendências – do traditional, mainstream e modern jazz, na primeira métade do século 20; ao cool jazz (anos 50), third stream (60-70) e free jazz (80), na metade seguinte. A história oficial do jazz pára por aí. A do Free Jazz, não. Até porque o termo (jazz) voltaria à cena quase duas décadas depois do free, não para aliviar a ansiedade de jazzistas ou jazzófilos, mas para se firmar como expressão de gueto novo, movido a techno e a raves: acid jazz. E eis outra história, outra tecnologia, outra manufaturação. Pois acid jazz é o eletrônico trip hop que cultua o jazz como lembrança do passado e quase sempre com citações literais. Já são outros os ouvidos ao jazz.

A organização do festival demonstra ouvir muito e bem. O Free Jazz não panfleta contra a tradição, mas milita francamente pela difusão de tendências novas, o que só faz intensificar a irritação de uns e o deleite de outros. Para confirmar o que diz Monique Gardenberg, diretora da programação, que anuncia para este ano "música de qualidade, sem rótulo e sem preocupação com sucesso comercial", basta ver o que vem por aí. Dos dias 19 a 21 (Rio) e 20 a 22 (São Paulo), o 15º festival repete o formato de maratona intensiva de edições anteriores, com seis/sete atrações seguidas por noite, multiplicadas por três locações diferentes. Tudo somado, 20 nomes de ponta e uma chamada reforçada para o peso-pesado alternativo do momento, o monumental norte-americano D'Angelo (*ver quadro*).

De acordo com a programação, o chamado palco "Club" (250 lugares) abre-se às 22h e fica reservado a jovens ou veteranos representantes do instrumental tradicional (Hamilton Holanda, Max Roach, Chucho Valdés, João Donato, Ray Brown, Ravi Coltrane e Art Ensemble of Chicago). Todo o resto vem plugado em potência máxima. O segundo palco, o "New Directions" (mil lugares), onde a vida começa às 20h, acolhe o crossover ou cruzamentos de estilo (Irvin Mayfield, Greg Osby, Moreno Veloso, Manu Chao, Marcos Suzano, Talvin Singh e Jay Jay Johanson). E o literalmente palco principal, o "Main Stage" (até 4 mil pessoas), recebe a partir das 22h30 e sem hora para fechar os considerados *outsiders* pela direção (Sean Lennon, Sonic Youth, Moloko, Leftfield, Femi Kuti e o próprio D'Angelo). A progressão geométrica da audiência aguardada para cada sala diz tudo sobre o que se espera da suposta divisão técnica e artística do elenco, nem sempre seguida à risca ou de forma razoavelmente coerente. Mas não é de coerência que se trata. Trata-se de outra música.

E por isso fica, neste ponto, tão irresistível a menção a um histórico episódio dos domínios da vanguarda erudita, quando, há uns 50 anos, o músico, inventor e filósofo da linguagem francês Pierre Schaeffer inaugurava, por meio da radiodifusão francesa em Paris, o que viria a se chamar "música concreta". Arte identificada, conforme definição tecnocrata, pelo uso de "sons reais fixados por meios eletrônicos", depois manipulados e editados – por exemplo, a composição de um concerto de ruídos gerados de fontes naturais. Na época, a pergunta que se levantou não foi somente se *aquilo* era música. A partir *daquilo*, se começou a questionar o que seria, de fato, a música (a discussão prossegue até hoje). Parafraseando a imagem, duas perguntas básicas: "Free Jazz é jazz?" e "O que é o jazz?".

Vale lembrar que surgiram, juntos e na mesma década, o festival e o estilo free jazz (mais ruptura do que estilo, propriamente). Da fundação do Free Jazz em 1985 à sua 15ª edição em 2000, transcorreu uma pós-moderna década e meia. Tempos de indiscriminada, por vezes insuportável, plenitude de acúmulos, sobreposições e justaposições de estilos e meios, formas e conteúdos. Mas, basicamente, isso contribuiu para um novo século. Tudo mudou. A sonoridade do mundo, inclusive. Resta saber se mudou primeiro a música ou a escuta, a organização dos sons ou a cultura auditiva. Os livres criadores da chamada "música culta", acadêmicos ou pós-acadêmicos, têm um belo debate pela frente e futuros confrontos a agendar. Mas lá fora, do lado hedonista da vida, o impasse é muito menor (se é que há impasses): Pierre Schaeffer talvez tivesse superestimado seu temor de um supos-

Um Animal do Palco

Por que D'Angelo é um dos músicos mais cobiçados do mundo e o nº 1 do Free Jazz. Por João Marcello Bôscoli

D'Angelo sempre foi um talento precoce. Nascido Michael Archer em 1975, começou tocando piano na igreja aos 5 anos; aos 10, já era uma estrela em seu Estado, a Virginia, tocando violão e cantando; aos 16 anos, seu grupo de hip-hop, chamado I.D.V., assinou com uma editora; e, ao completar 18 anos, ele deu o primeiro grande passo: venceu por três semanas consecutivas o concurso televisionado de calouros do Teatro Apollo, o templo da música afro-americana em Nova York. Com esse feito no ar, costa a costa dos Estados Unidos, conseguiu no mesmo ano o primeiro contrato com a EMI. Antes de entrar em estúdio para gravar o disco, produziu e escreveu uma canção chamada *U Will Know*, da trilha sonora do filme *Jason's Lyric*, a qual gerou uma onda de expectativas graças à sonoridade do single.

Em 1995, D'Angelo lançou seu álbum de estréia, *Brown Sugar*, tocando vários instrumentos, cantando, compondo, produzindo e fazendo todos os arranjos. O resultado foi um susto na crítica, no público e no meio artístico. Foram dois favores feitos para o mercado musical: o primeiro, trazer um novo frescor ao cenário contemporâneo, então saturado de fórmulas pré-fabricadas e perdendo espaço diariamente para o hip-hop, repleto de novas linguagens; o segundo favor foi recolocar em estúdio um tipo de procedimento só conseguido por pouquíssimos artistas, como Stevie Wonder e Prince: gravar um ótimo disco sozinho. Vendeu 2 milhões de cópias.

A partir do *Brown Sugar*, D'Angelo multiplicou as possibilidades do rhythm & blues/soul nos anos 90 por meio de uma sutil revolução musical. Com ele nascia uma escola que funde os ritmos e as texturas do hip-hop com o soul, o rhythm & blues e o funk dos anos 60 e 70. "Escola" porque depois de D'Angelo vieram Erykah Badu, Maxwell, Tony Rich e Lauryn Hill, entre outros.

D'Angelo usa muitos instrumentos antigos, como órgão, piano elétrico Fender, guitarras semi-acústicas e violões, baterias e percussão. Ao mesmo tempo, adiciona sintetizadores e *samplers*, *scratches* de DJ e baterias eletrônicas de rap/hip-hop. Suas letras são como as de um compositor de samba de verdade; simples, sofisticadas, sexuais e repletas de referências: as ruas, o tecido de algodão do vestido da musa, o boteco, o brilho dos lábios, o jazz club, o terreiro, o carro velho conversível...

Depois da estréia, o estrelato, várias colaborações e o segundo álbum, *Live at the Jazz Café, London*, baseado no disco anterior, mais alguns *covers* de gigantes como Earth, Wind & Fire e Smokey Robinson (*Can't Hide Love* e *Cruisin*, respectivamente). D'Angelo ao vivo bota pra quebrar, é um animal do palco, embora sobreviva muito bem em estúdio. A propósito, já em pleno ano 2000, e depois de voar da EMI para a Virgin, D'Angelo lança um novo disco de estúdio, *Voodoo*. Está mais Prince do que Prince: religioso, suave, lascivo, desregrado, entregue. Conta com mais participações (Lauryn Hill, Roy Hargrove, Red Man, Method Man), alguns *covers*, como *Feel Like Making Love*, de Roberta Flack, e uma direção de arte polêmica, com fotos de terreiros de vodu. De novo, 2 milhões de cópias vendidas em meses.

Mais um pouco e D'Angelo é colocado ao lado de estrelas do porte de Al Green, Prince, Marvin Gaye, Curtis Mayfield, Stevie Wonder, Michael Jackson, Donny Hathaway, Ronald Isley, Maurice White. Deus queira. A voz está no ponto de bala, vivendo o auge da forma, embora cause, de vez em quando, problemas ao músico. Nesses poucos anos de estrada, D'Angelo já cancelou vários shows por causa de uma faringite. Coisas da vida de quem trabalha pesado, desde moleque, em "clubes repletos de fumaça", como contou em recente entrevista.

FOTO DIVULGAÇÃO

O norte-americano D'Angelo (na pág. oposta) está mais Prince do que Prince: seu novo disco, *Voodoo*, chegou a 2 milhões de cópias vendidas e a um estilo fusion que fez escola

As Tribos de cada Palco

Programação é apresentada simultaneamente em três salas diferentes e com pelo menos duas atrações de cada categoria por noite

Palco "Club" (250 lugares) – *traditional*

Atrações: Os *young lions* do **Art Ensemble of Chicago** (EUA), na foto; o bandolinista Hamilton Holanda (Brasil); o baterista e compositor Max Roach (EUA); o pianista e *band leader* Chucho Valdés (Cuba); o pianista João Donato (Brasil); o baixista Ray Brown (EUA); o saxofonista Ravi Coltrane (EUA).

Palco "Main Stage" (4 mil lugares) – *outsiders*

Atrações: o mix dub-soul-funk do duo **Leftfield** (Inglaterra), na foto; o pop eclético de Sean Lennon (EUA); a art-rock da banda Sonic Youth (EUA); o trip hop do duo Moloko (EUA); o afrobeat jazz de Femi Kuti e banda The Positive Force (Nigéria); e o hip-hop-soul-fusion de D'Angelo (EUA).

Palco "New Directions" (mil lugares) – *crossover*

Atrações: o jazz moderno do saxofonista **Greg Osby** (EUA), na foto; o trompete revelação de Irvin Mayfield (EUA); o pop experimental de Moreno Veloso (Brasil); o rock latino de Manu Chao (França); a techno-batucada de Marcos Suzano (Brasil); o etno-eletrônico de Talvin Singh (Índia/Grã-Bretanha); e a lounge-trip de Jay Jay Johanson (Suécia).

to mau emprego futuro das invenções estéticas e conceituais por ele assinadas.

Tudo o que se seguiu aos experimentos concretos propostos e praticados por Schaeffer e seguidores – a música eletrônica, a eletroacústica, as várias artes sonoras – está longe de ser, hoje em dia, propriedade exclusiva da academia ou dos centros de pesquisa científica. Via indústria, nas últimas duas, talvez três décadas, tudo (ferramentas e metodologia incluídas) foi gradualmente incorporado, com facilidade e muita juventude, pela música pop. Não há maiores mistérios, há facilidades técnicas. O resto é o engenho de cada um. Com resultados que têm sido espantosos: boa música, complexa e espontânea, sem a pretensão do discurso. Por tudo isso, a renomeada "música industrial" de hoje extrapolou o conceito de sucata tecnizada, válido até a década passada.

Queira ou não a vanguarda erudita, essa música pop e intuitiva extraída das novas tendências tem seu paralelo nas artes acústicas mais intelectualizadas que laboratórios seriíssimos produzem. E é esse mercado que se beneficia fartamente do resultado das pesquisas acústicas (e eletroacústicas e acusmáticas) originalmente voltadas para o experimentalismo dito "sério", erudito. E o resultado surpreendente é um pop mais ruidista, paisagista, concretista, randômico, uma utopia sonoro-poética. Em outras palavras: música de massa (*outsider*, que seja), mas que incorpora o ruído como estética, realoca imagens sonoras tiradas do cotidiano, esculpe sons de fontes reais, opera com o acaso e o aleatório a seu favor, admite e radicaliza a musicalidade da palavra falada. E que, sobretudo, ocupa um novo, sugestivo e imaginário "espaço mental", como dizem estudiosos, com jogos e planos intrincados de sound design e audio-collage. É a música de todos os sons.

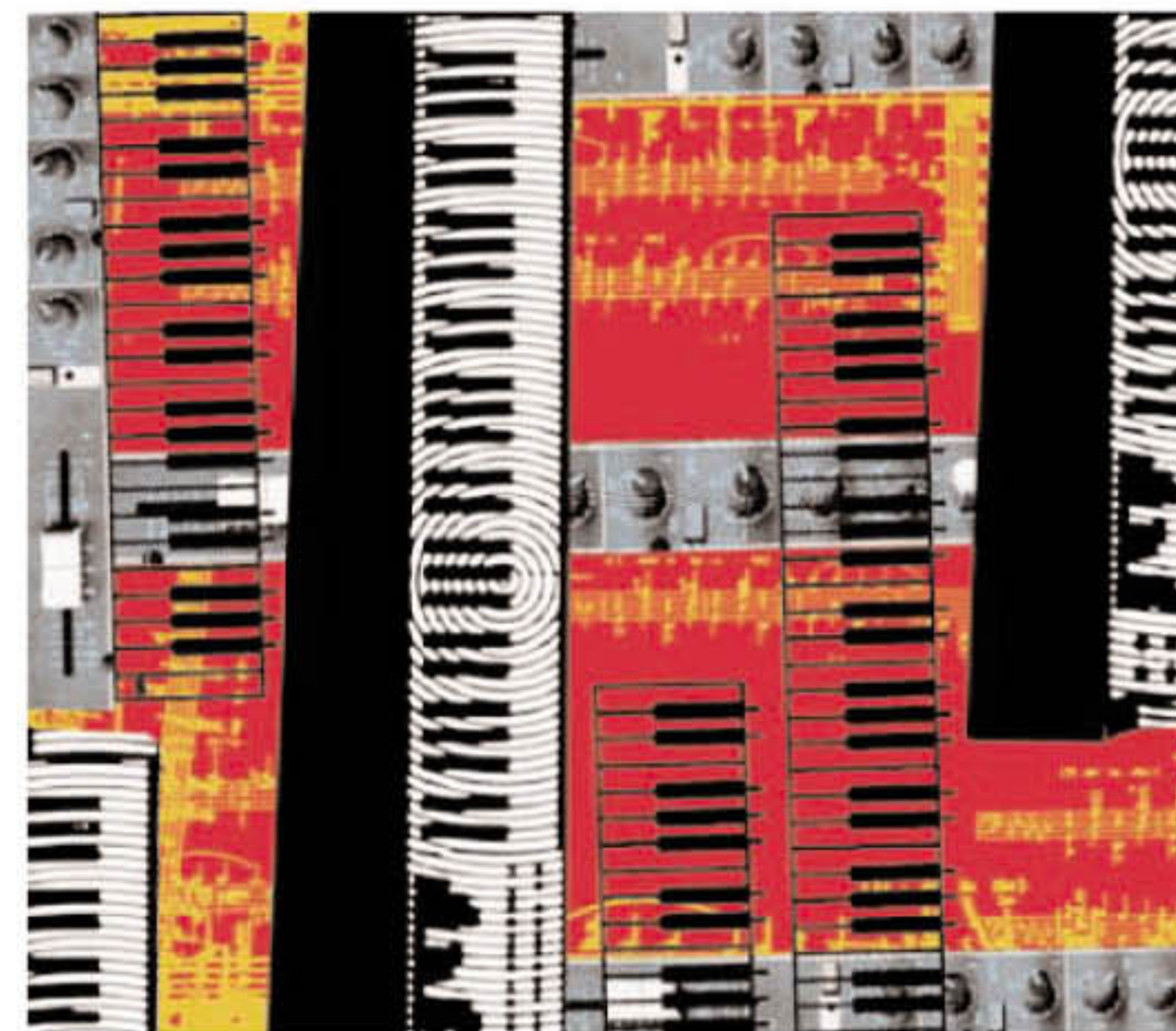
Onde e Quando

Free Jazz Festival. Dias 19, 20 e 21, no Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro), e dias 20, 21 e 22, no Jockey Club (São Paulo). Três palcos temáticos por dia: "New Directions" (20h), "Club" (22h) e "Main Stage" (22h30). Ingressos por sessão: R$ 40, R$ 50 e R$ 60. Informações: tel. 0800-212223. Site: www.freejazz.com.br

Não fazem outra coisa – e provavelmente sem se dar conta disso – músicos como Manu Chao, Marcos Suzano e Talvin Singh, microbandas como Sonic Youth, Moloko e Leftfield, e grandes líderes como D'Angelo. Cada um à sua maneira. O franco-espanhol Manu Chao – ex-Mano Negra e "estourado" mundialmente desde *Clandestino* (1998) – bem merecia o crédito pela invenção original de uma música de rua sem igual, feita de discursos e diálogos ridículos deslocados de seus meios eletrônicos de origem (rádio e tevê). É sonoridade que faz mais do que divertir: mostra onde resistem fronteiras intransponíveis, "zonas brancas" de difícil acesso e "muros mais herméticos que o Muro". Na outra ponta, D'Angelo, a estrela máxima da música e cerimônias vodu, usa mestria e talento de gênio para "seduzir a noite, a escuridão e os mistérios". É hip-hop com todos os ritmos da América, é o limite do fusion e mais: no quadro a quadro sonoro, é pura espacialização acústica espectral, a ponto de desmaterializar a força do pulso e chegar ao espírito mediante a matéria. D'Angelo saúda o paradigma de uma futura sociedade feminina.

FOTOS DIVULGAÇÃO

No acústico expandido, promete bom jogo o som de alguns cérebros musicais de configuração mais eletrônica: Marcos Suzano, o reinventor do pandeiro, que comparece com o repertório de *Flash*, disco recente, misturando acid jazz e techno-batucada; e o anglo-indiano Talvin Singh, no show *Untouched*, mistura de solos de tabla, drum'n'bass e projeção visual. Na tecnologia com atitude marcam presença: Sonic Youth (art-rock ou sonic'n'roll?), os mais próximos da idéia de free jazz, com música caótica mas intelectualmente construída; Leftfield, dupla de ingleses de presença e volume cyberpunk; e o casal Moloko (da trilha do anúncio do Lucky Strike), com parafernália *low profile* e muita inventividade musical e sonora.

Nenhum desses músicos, supostamente, jamais leu as 700 e tantas páginas do profético livro de Pierre Schaeffer, a verdadeira ficção científica que é o megatomo *Traité des Objects Musicaux* (Tratado dos Objetos Musicais). Eles estão, simplesmente, praticando sua música natural. A percepção – sonora e visual – do mundo já é outra. Ouve-se como se vê e como se sente: multidimensionalmente, multidirecionalmente, multiplamente e muito, muito velozmente. Aqueles músicos estão criando recombinações e reconfigurações sonoras. Sua meta não é a música, mas a escuta, os labirintos auriculares, outras estruturas de pensamento. Não acenam com discurso para conduzir emoções, mas com planos sonoros visando à abstração. É música muito menos ocupada com a dramaturgia do que com sua própria natureza, concreta e material. Isso tudo é free, isso tudo é jazz. Música física em deslocamento, sem determinações de uma paisagem constante e imutável, entregue à simultaneidade dos signos e sinais, dos sons e imagens, sensível a todas as rotações.

Por isso, no Free Jazz Festival, a eletrônica faz contraponto ao puro acústico – e nenhuma atração é de importância menor: do bandolinista Hamilton Holanda (Prêmio Visa Instrumental) ao grande pianista João Donato (Prêmio Shell 2000 pelo conjunto da obra), um dos mais influentes músicos da MPB. Na mesma categoria, lendas do jazz tradicional são representadas pelo baterista e *band leader* Max Roach, o contrabaixista Ray Brown e pelo Art Ensemble of Chicago, há 30 anos na vanguarda do jazz experimental. O trompetista Irvin Mayfield e o saxofonista e clarinetista Greg Osby (ex-M-Base) e o também saxofonista Ravi Coltrane (filho de John Coltrane) são jovens bem-nascidos clássicos. O jazz étnico não poderia estar mais bem legitimado: o cubano Chucho Valdés, fundador da banda Irakere e definitivamente um dos maiores pianistas vivos, mostra com quantas teclas por segundo se faz um afrojazz. E o nigeriano Femi-Anikulapo Kuti com o grupo The Positive Force, ferve em afrobeat temporalmente ilimitado, à maneira do lendário pai, Fela Anikulapo-Kuti. Curiosidades por conta da lounge-trip do sueco Jay Jay Johanson, do show de Sean Lennon e do lançamento do disco de Moreno Veloso.

Free Jazz 2000 tem 20 atrações: "Música de qualidade, sem rótulo ou preocupação comercial", segundo a diretora artística do festival, Monique Gardenberg

O mundo está imerso em jazz, música de trânsito rápido, elástica, pós-global. Tudo isso é livre, e pouco se improvisa: foi muito bem arquitetado. É o jogo de uma grande engenharia, cujos fios se perdem na história passada do século 20 e sinalizam o que poderá vir a ser o 21.

A cantora norte-americana (à dir.): respeito à partitura e versatilidade vocal garantem elegância às suas performances contrastantes e filigranadas

O estilo da diva

A soprano Barbara Hendricks, que faz récitas de gala no Brasil neste mês, empresta carisma e timbre cristalino a canções de Richard Strauss. Em entrevista exclusiva, ela fala de sua carreira e dos músicos que marcaram sua trajetória

Por Cláudia Riccitelli

FOTOS CORBIS/STOCK PHOTOS / GILLES BASSIGNAC/KEYSTONE

Personalidade vocal. Versatilidade. Precisão. Essas três características estão intrinsecamente ligadas à trajetória artística da soprano lírica norte-americana Barbara Hendricks, que volta ao Brasil neste mês, em apresentações no Rio de Janeiro e em São Paulo. Para quem já escutou essa voz alguma vez, impossível não reconhecê-la de imediato numa segunda audição. O seu timbre, que pode até desagradar a alguns (nem Callas, La Divina, agradou a todos), não possui o "redondo" típico das sopranos líricas da escola italiana do *bel canto*. Ainda assim, essa cantora única é capaz de emitir sons de uma doçura extrema, sem malabarismos vocais supérfluos e com um personalíssimo selo de originalidade.

Na admirável carreira da cantora, encontram-se muitos dos maiores nomes da música erudita mundial das três últimas décadas: Karajan, Giullini, Bernstein, Mehta, Solti, Maazel, para ficar só nos regentes. Cantando, Barbara Hendricks é uma lição de respeito milimétrico à partitura e ao estilo de cada compositor. Há quem tome esse seu atributo como frieza. No entanto, quem já teve a oportunidade de ouvi-la em autores tão contrastantes como Mozart, Puccini, Britten ou Gershwin dificilmente partilhará dessa mesma opinião. Na delicadeza de sua versão da ária *Senza Mamma* (da ópera *Suor Angelica*, de Puccini, que ela cantou em gala lírica), nas súbitas mudanças de clima de *Les Illuminations*, de Benjamim Britten, ou ainda na melancólica *Embrace Me*, de Gershwin, a sra. Hendricks demonstra saber muito bem dosar a emoção sem deixar a música sucumbir a um sentimentalismo barato e indesejável.

As *Quatro Últimas Canções*, do compositor alemão Richard Strauss (à dir.), segundo Barbara Hendricks (abaixo): "Testamento tocante e profunda experiência espiritual"

Ela poderia, eventualmente, transbordar em excessos emocionais quando o assunto gira em torno de suas atividades na United Nations High Comission for Refugees (UNHCR), a Alta Comissão Pró-Refugiados das Nações Unidas, para a qual foi nomeada Embaixadora da Boa Vontade em 1987. Mas, com peculiar elegância, sabe equilibrar consciência artística e consciência social. A seguir, a entrevista.

BRAVO!: A sra. vem ao Brasil para cantar as *Quatro Últimas Canções*, de Richard Strauss. Quais são suas impressões a respeito delas?

Barbara Hendricks: Eu já cantei as *Canções* em várias ocasiões, e há cinco anos as gravei com Wolfgang Sawallisch e a Orquestra da Filadélfia. Essas peças são a melhor coisa jamais escrita para a voz de soprano ou qualquer voz. São incrivelmente tocantes, e foram a última coisa que Strauss escreveu, pouco antes de morrer. Ele teve uma vida longa, passou por duas grandes guerras e provavelmente questionou muito o sentido da própria existência. Strauss foi muito cuidadoso ao deixar esse testamento musical. De alguma forma, sinto que fez as pazes consigo mesmo por meio da música, particularmente na última canção. Por tudo isso, cantar essas canções – e eu esperei que elas amadurecessem dentro de mim – é mais do que um prazer para mim. É uma profunda experiência espiritual.

Quais são os problemas técnicos que elas apresentam?

Essas canções foram escritas para uma voz wagneriana. Mas eu acredito que os melhores resultados para a maioria da música que Strauss escreveu para soprano são alcançados por um tipo de voz mais leve e mais redonda do que a voz de uma Flagstaad ou Birgit Nilsson. Uma voz muito pesada não manobra bem a linha melódica e se perde num som imenso que não oferece o colorido ideal. Vozes como as de Lisa Della Casa e Elizabeth Schwazkopf são perfeitas para as *Quatro Últimas Canções*, pois os *pianissimi* devem soar naturais, e nunca forçados ou de difícil emissão. Acredito firmemente que Strauss imaginava a orquestra no fosso, e não junto ao cantor, no palco. Sempre converso com os maestros sobre isso. O simples exercício de imaginar essa possibilidade faz com que os músicos fiquem mais conscientes do tipo de som esmaecido que essa música pede e Strauss tinha em mente.

Que outros papéis de Strauss a sra. já interpretou?

A Condessa, no *Capriccio* (*em forma de concerto*), e Sophie, em *O Cavaleiro da Rosa* (*encenado*). Eu poderia certamente cantar também o papel da Marschallin, no *Cavaleiro*... O único problema com certos papéis é que eu ainda pareço muito jovial em cena. Para fazer a Marschallin, tenho de ter ao meu lado uma Sophie muito jovem (*risos*).

Além de sua professora, Jennie Tourel, quem mais influenciou sua vida profissional?

Os maestros Herbert von Karajan e Carlo Maria Giullini. Eles eram muito diferentes entre si, e cada um me ofereceu coisas muito distintas. Karajan era energia pura. Inspirado, entusiástico... um verdadeiro gênio. Compunha, regia, conhecia profundamente literatura, artes plásticas, línguas... Sua mera presença já era imensamente inspiradora. Karajan me transmitiu muita confiança em minha própria capacidade. Também a atenção que ele dava às dinâmicas, à cor e à textura na música tiveram enorme influência sobre mim. Quanto a Giullini, ele é a pessoa mais espiritual que eu já conheci na minha vida profissional. Para mim, foi muito importante descobrir que é possível manter o espírito elevado em uma carreira como essa, por vezes tão materialista.

A sra. canta vários estilos musicais, como ópera, jazz, Lied, spirituals. Como os diferencia?

É preciso esclarecer que eu canto spirituals, e não gospel. O spiritual é a música dos escravos americanos. No meu último disco, eu procurei voltar para as raízes do spiritual e gravei apenas com um coro a capela. Eu sempre cantei spirituals em igrejas, desde pequena. Jazz é uma música pela qual me apaixonei na adolescência. Tive a oportunidade de fazer um tributo a Duke Ellington no Festival de Jazz de Montreux e, depois disso, tenho trabalhado regularmente com jazzistas profissionais. Canto para o público de jazz, pois quero que se exija de mim o mesmo que de qualquer outro profissional do jazz. Meu público provavelmente seria mais indulgente.

A sra. adota um comportamento vocal diferente a cada gênero?

Tecnicamente, eu não mudo a minha emissão. Estou acostumada a me adaptar a estilos. Há uma diferença entre cantar Strauss e Debussy ou Schubert e Fauré. Cada compositor tem a sua linguagem própria, e aprender um estilo é como aprender uma outra língua. A voz muda naturalmente quando falamos francês ou alemão. É o que acontece com os diferentes tipos de música que eu canto. Não penso em técnica, apenas na frase, e a minha voz se adapta a ela. No jazz e no spiritual, entretanto, eu mudo para uma tessitura mais grave, de modo a usar mais a região média da voz e só ocasionalmente o agudo.

FOTOS THEODORE WOOD/CAMERA PRESS

Com isso a voz já adquire um colorido diferente...

Sim, bem diferente daquele que eu uso para Mozart, por exemplo.

Entre os compositores de jazz, quais interpreta?

George Gershwin e Duke Ellington, basicamente.

A sra. tem familiaridade com a música brasileira?

A única peça que canto do repertório brasileiro é a *Bachianas Brasileiras nº 5*, de Villa-Lobos, que cantei, aliás, em maio último, em Israel.

Em sua passagem anterior pelo Brasil, a sra. visitou uma favela no Rio de Janeiro...

A minha visita foi patrocinada por um grupo de empresas francesas, que conheciam meu envolvimento com a causa pró-refugiados e ofereceram uma certa quantia em dinheiro a entidades locais de cada cidade onde eu me apresentei – Caracas, Santiago, México, Rio e São Paulo. Resolvemos direcionar a verba a crianças carentes.

Qual é a sua maior motivação para fazer esse trabalho social?

Sou Embaixadora da Boa Vontade junto à Alta Comissão Pró-Refugiados das Nações Unidas há 13 anos. Mas minha preocupação maior são os direitos humanos.

Voltando à música: a sra. tem algum papel ou ópera preferida?

Sim, muitas... (*risos*). Eu costumo ter grande prazer com as personagens que interpreto. Meu papel mais recente é Tatiana (*da ópera* Evgeny Onegin, *de Tchaikovsky*), por quem, naturalmente, estou apaixonada. Mas gosto muito de Mimi (*da ópera* La Bohème, *de Puccini*), de Gilda (Rigoletto, *de Verdi*), Suzanna (Le Nozze di Figaro, *de Mozart*), Juliette (Romeo et Juliette, *de Gounod*), Manon (Manon, *de Massenet*), Liú (Turandot, *de Puccini*). São tantas... Mélisande (*de* Pelléas et Mélisande, *de Debussy*) é um papel que adorei interpretar e só cantei uma vez, na Ópera de Paris.

E quanto a papéis "pesados"?

Eu conversei uma vez com um maestro sobre a possibilidade de interpretar Butterfly (*da ópera* Madama Butterfly, *de Puccini*) num teatro pequeno. Chegamos a fazer uns poucos ensaios, mas não conseguimos encontrar tempo para realizar o projeto. De toda forma, não iria além disso, apesar de ter sempre cantado Puccini junto com papéis mozartianos. Fiordiligi e Contessa (*das óperas* Cosi Fan Tutte e Le Nozze di Figaro, *ambas de Mozart*) não são papéis exatamente "pesados"; nunca os interpretei, mas adoraria fazê-lo.

E outros papéis verdianos? Violetta (da ópera *La Traviata*, de Verdi), por exemplo?

Nunca considerei a possibilidade de cantar Violetta, mas acredito que poderia... Amelia, em *Simon Boccanegra*, é um papel que me interessa muito.

O que mais a atrai numa personagem, o perfil psicológico ou o desafio técnico?

Eu preciso de ambas as coisas, não apenas do desafio vocal, mas de personagens interessantes para trabalhar a parte dramática. Gosto do desafio de construir uma personagem e envolver o público nas emoções que ela está vivendo.

Como a sra. vê o desempenho da sua voz no decorrer dos anos?

Uma das coisas que se diz sobre a minha voz é que ela manteve seu timbre e personalidade nestes quase 30 anos de carreira. Considero isso um grande privilégio, um dom. Nunca cantei nada que pudesse arruinar a cor original. É claro que a voz amadureceu, ganhou mais corpo na região média – sobretudo depois que nasceu o meu segundo filho –, mas sem que a região aguda perdesse o brilho. Tive a oportunidade de amadurecer a voz naturalmente, o que é uma situação ideal. De fato, eu me considero uma cantora de muita sorte.

Algum papel que a sra. gostaria de cantar em futuro próximo?

Não tenho nenhuma ópera para cantar de imediato. Tenho muitos concertos e recitais e ainda não sei qual será o meu próximo papel. Mas, certamente, gostaria de cantar Tatiana de novo. Até porque levei um tempo enorme memorizando o texto em russo, e eu gostaria de cantá-la outra vez antes que eu esqueça (*risos*).

Onde e Quando

Quatro Últimas Canções, de Richard Strauss, por Barbara Hendricks (soprano)

• Dia 19, às 21h, e dia 21, às 16h30, na Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, s/nº, tel. 0++/11/221-3980. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob direção de John Neschling. Programa sinfônico: *Abertura "Oberon"*, de Weber; *Sonhos de uma Noite de Verão*, de Mendelssohn; e *Danças, op. 54*, da ópera *Salomé*, de R. Strauss. Ingressos de R$ 10 a R$ 30

• Dia 24, às 20h30, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro – pça. Floriano, s/nº, tel. 0++/21/262-3935. Orquestra do TMRJ, sob direção de Christian Benda. Programa sinfônico: R. Strauss – *Don Juan, op. 20*; *Capriccio, op. 85*; *Waltzes*, do 1º ato da ópera *O Cavaleiro da Rosa*; e *Danças, op. 54*, da ópera *Salomé*. Ingressos de R$ 25 a R$ 60

Os ritmos do êxodo

Feira internacional de música tematiza tradição franco-africana, agrega as mais diversificadas etnias e exibe as novas sonoridades do mundo. Por Adriana Méola, em Berlim

A cidade de Berlim sedia, entre os dias 19 e 22, o maior encontro profissional do mundo dedicado exclusivamente à world music: a Worldwide Music Exposition (Womex), que reúne produtores, selos independentes e músicos de todas as etnias e partes do mundo em inúmeras conferências e fóruns. Ao público, fica aberta uma maratona de concertos com os artistas participantes em três palcos durante os quatro dias da feira de negócios. É um encontro raro de culturas, ritmos e línguas: da música tradicional à pós-moderna, da canção popular política do Senegal aos sound-systems da Inglaterra, da música oriental ao chaabi-groove de Marrocos, do fado português aos cânticos nativos de americanos do Canadá.

Em sua sexta edição, em 2000 a Womex elege como tema central os países da África que fazem parte da chamada Francophone, associação cultural das ex-colônias francesas. A Agence Intergouvernementale de La Francophonie, o Conceil Francophone de la Chanson, a Zone Franche, a embaixada francesa na Alemanha e o Instituto Francês em Berlim integram a grande ação conjunta. "A África está atrás na política, na economia, nas questões sociais. Queremos estar à frente ao menos na música", diz Christoph Borkowsky Akbar, etnólogo dono do selo para world music Piranha Kultur, criador e organizador da Womex.

Um terço dos músicos convidados provêm da África para revelar a pluralidade temática que cabe a um continente tão diverso e misterioso. Um dos destaques é o senegalês El Hadj N'Diaye, censurado várias vezes em seu país de origem, por sua obra engajada na luta pelos menos favorecidos, pelos direitos humanos e pelas vítimas da Aids. Ex-vendedor de nozes no mercado de Dakar e, depois, economista e ator de filmes, suas armas são um pequeno tambor, um violão acústico e um suave canto *griot* em língua materna. Outro lado da diversidade é exemplificado pelo grupo marroquino Sawt El Atlas, formado por irmãos de duas famílias que se encontraram na França nos anos 80, que não faz nada que lembre tradição ou nacionalismo. Considerados marroquinos na França e franceses no Marrocos, eles unem matrizes do Magreb com sons mediterrâneos e caribenhos num pop dançante.

Outros países africanos presentes são Madagáscar, Mali, Camarões, Gana, Tunísia e África do Sul. O brasileiro Márcio Faraco é o único representante sul-americano. Da América Central e do Norte, há músicos de Cuba, Porto Rico, Trinidad e Canadá. Da Europa, Inglaterra, Irlanda, Finlândia, França, Portugal, Espanha, Itália, Grécia, Macedônia, Turquia, Polônia e Bulgária. Do Oriente, músicos do Paquistão e da Índia. Da Ásia Central, a República de Tuva. Todos os presentes na Womex têm em comum o contexto e o conceito de world music. "O termo foi inventado em Londres em 1987 para caracterizar a música que não era produzida nos países do chamado Primeiro Mundo e ter uma gaveta nas lojas para essa nova demanda", diz Christoph Borkowsky. O organizador da Womex, no entanto, rejeita ao termo uma definição dentro dos gêneros musicais: "World music não é um estilo, pois engloba uma infinidade deles; mas o processo de transformar um músico regional em internacional, a sala de trânsito".

FOTO DIVULGAÇÃO

À diferença de outras mostras do gênero, a Womex seleciona por ano apenas 30 convidados, escolhidos por um júri de especialistas entre 300 a 400 propostas. "Nossa finalidade é dar ao músico oportunidades de contatos para turnês, shows e gravações", diz Borkowsky. "Outras feiras trazem algumas centenas de bandas, mas poucos músicos têm êxito." Bom exemplo para sua tese é Lenine, que participou da Womex no ano passado, quando o tema central foi o Brasil: "Toda sua turnê para o verão europeu de 2000 foi agendada graças a contatos na Womex".

Os sete membros do júri da Womex são especialistas em música de várias nacionalidades, que se alteram a cada ano. Desta vez, são jurados três alemães, um francês, um espanhol, um norte-americano e um inglês. A edição anterior inaugurou uma premiação do júri a personalidades de alguma forma importantes para a difusão da world music. Os primeiros homenageados foram Juan de Marcos e Nick Gold pelo projeto *Buena Vista Social Club*.

A Womex começou a ser promovida em 1994. Ela emergiu de outra feira de música, extinta um ano antes, a Berlin Independence Day, que privilegiava selos independentes. O grupo do setor chamado Worldwide Music Days levou a proposta adiante e criou a Womex, mesmo sem apoio financeiro. "Desde o começo dos anos 90, procurávamos parceiros para patrocinar uma feira de world music", diz Johannes Theurer, *chairman* do júri da Womex e chefe de redação da rádio Multikulti, FM da Rede de Difusão de Berlim Livre (SFB), sistema de direito público, no ar há seis anos, e a primeira da Europa a dedicar toda sua programação à world music. Neste ano, a Multikulti transmite ao vivo os quatro dias da feira.

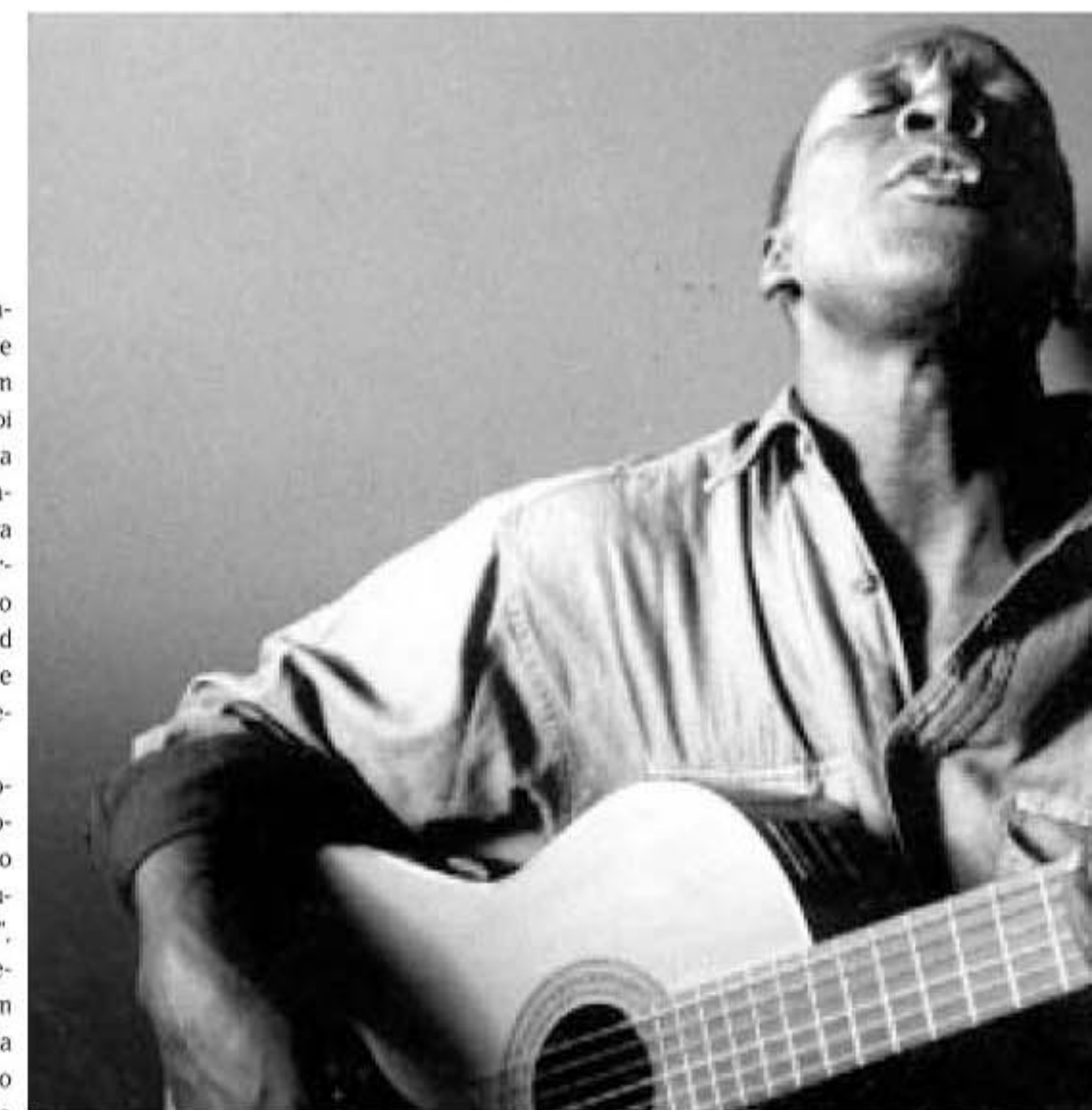
Christoph Borkowsky lembra que a primeira Womex teve apenas 250 participantes. "Hoje há 1.200, e isso é só a ponta do iceberg", diz. Em 1999, os 1.200 delegados da Womex vieram de mais de 65 países, 250 artistas se apresentaram em 31 shows, 60 produtores falaram em 31 conferências e fóruns e 150 expositores estiveram presentes em quase cem estandes. A feira, com duas edições anteriores em Berlim (1994 e 1999), já foi organizada em três outras cidades européias: Bruxelas (1995), Marselha (1997) e Estocolmo (1998). "A Womex é um projeto e uma produção berlinense, mas queremos que ela aconteça também em outros lugares." Em 2001, a feira acontece em Roterdã e deve voltar à sua sede em 2002.

Em Berlim, vivem oficialmente 500 mil imigrantes de 180 nações. A Womex deste ano tem como base a Casa das Culturas do Mundo (Haus der Kulturen der Welt), construída no fim dos anos 80 na parte ocidental da cidade e hoje uma das instituições mais fortes da Alemanha no âmbito da diplomacia informal e das discussões geopolíticas. "Curiosamente, Berlim não é a metrópole de maior visibilidade multicultural", diz Johannes Theurer, da Multikulti. "Por causa da integração dos imigrantes com a cidade, quase nem se percebe que aqui convivem tantas nacionalidades."

FOTO DIVULGAÇÃO

O cantor senegalês El Hadj N'Diaye (acima) e o duo anglo-paquistanês Recycler (na pág. oposta) integram a sexta edição da Womex. Músicos do mundo inteiro convergem para Berlim: culturas em trânsito

Sem concorrência

Gravações históricas do violinista Jascha Heifetz superam versões modernas

A perfeição, musical e técnica, de Jascha Heifetz era capaz de provocar temor em quem quer que o ouvisse. E, se alguém merece o título de maior entre os grandes violinistas do século 20, é ele. Bernard Shaw chegou a recomendar-lhe que tocasse deliberadamente mal, ao menos uma vez por dia, para não atrair a inveja de alguma divindade. Heifetz soa sobre-humano ao percorrer as mais intrincadas dificuldades técnicas sem alterar o fôlego. Este álbum duplo traz uma boa amostra desse talento histórico, capaz de arrasar o ego de qualquer solista contemporâneo. São gravações das décadas de 50 e 60 de concertos de Brahms, Tchaikovsky, Sibelius e Glazounov. Do repertório, constam ainda a *Chaconne* de Bach (em registro ultra-romântico), a *Fantasia Escocesa* de Bruch e transcrições do próprio Heifetz de três prelúdios de Gershwin. O Brahms de Heifetz (*Concerto op. 77, em ré maior*) é arrepiante. Fritz Reiner a seu lado, diante da Sinfônica de Chicago, é seu par perfeito. A condução acelerada, quase ofegante, do maestro exacerba a tensão dramática desse grande concerto romântico, criando uma paisagem musical ideal para o bordado estonteante de Heifetz — cuja belíssima *cadenza* é uma espécie de síntese de toda a partitura. Tchaikovsky (*Concerto op. 35 em ré maior*) idem. Note-se ainda a qualidade sonora dos discos, excelente, sobretudo se consideradas as datas dos registros originais. — LUIS S. KRAUSZ
• *The Supreme*, Jascha Heifetz (RCA/BMG)

O supremo Heifetz: arco invejável

Quartetos vienenses

O Quarteto Artis de Viena aborda dois pouco lembrados compositores austríacos do início do século 20: Alexander Zemlinsky, cunhado de Arnold Schoenberg e professor de Korngold, e Johanna Müller-Hermann, sua aluna. A música de Zemlinsky (*Quartetos de Cordas 3 e 4*), moderna e de textura econômica, representa uma ruptura com o separatismo *fin-de-siècle* da cidade e faz uma transição sutil para a vanguarda radical da Segunda Escola de Viena. A de Johanna (*Quarteto op. 6*), mais tradicionalista, tem aqui sua primeira gravação mundial. — LSK **• *Zemlinsky — String Quartets*, Artis Quartett Wien (Nimbus)**

Cancioneiro viajante

Voz incomum, repertório bem escolhido e sonoridade rústica marcam o início da carreira da cantora mineira Consuelo de Paula. A boa repercussão de seu disco de estréia, independente e produzido por ela no ano passado, motivou o relançamento do título. Consuelo, que é brincante dos moçambiques e congadas de Minas Gerais, faz um grande giro por estilos regionais, relembra a influência portenha na música brasileira com o tango-seresta *Lua Branca*, de Chiquinha Gonzaga, e maravilha com *Anabela*, música do promissor Mário Gil. — PEDRO KÖHLER **• *Samba, Seresta e Baião*, Consuelo de Paula (Dabliú)**

O violino possuído

Em carta de 1750, Giuseppe Tartini afirmou que suas sonatas para violino continham uma parte para contrabaixo "só por cerimônia" e que preferia tocá-las "sem acompanhamento". Justifica-se, assim, a nova versão-solo de Andrew Manze (ex-concertino da Orquestra Barroca de Amsterdã e diretor adjunto da Academy of Ancient Music) para *La Sonata del Diavolo*. A peça, segundo outra carta de Tartini, foi inspirada em uma música estonteante, que o próprio demo lhe teria apresentado em sonho. Já a performance de Manze parece, efetivamente, a de um possuído. — LSK **• *The Devil's Sonata*, Andrew Manze (Harmonia Mundi)**

Ponto de referência

Com show de lançamento de novo disco neste mês (Tom Brasil, São Paulo, de 20 a 29), João Bosco reafirma a parceria com o filho, o letrista Francisco Bosco. *Na Esquina*, como o nome sugere, é um ponto de encontro, cruzamento de vias. João Bosco mescla vários gêneros musicais — do rap, reggae, samba e jazz a ritmos africanos, caribenhos e nordestinos — e não perde o estilo. Das 12 músicas que compõem o CD, duas merecem destaque especial: a faixa-título, de raízes africanas, e *Doce Sereia*, samba bem ao jeito de João Bosco e que se ajusta à perfeição aos versos de Francisco. — ADRIANA BRAGA **• *Na Esquina*, João Bosco (Sony)**

Pop eletroconcreto

Obra de primeira nesse gênero musical contemporâneo caracterizado pelo acúmulo de ritmos (hip-hop, jazz fusion, trip hop, etc.). Mas, neste caso, a salada tem sabor. Os artistas da coleção usam na medida artefatos sonoros testados — e aprovados — por turmas como Portishead, US3 e Fat Boy Slim. A faixa *De A a Z* vale como aula de fricção de vinis para DJs novatos. O disco traz letras boas, às vezes criativas e críticas, com participações interessantes, como a do vovô do rap, Afrika Bambataa. É puro divertimento do asfalto e do concreto, como diz um verso dos Mamelos. — MARCO FRENETTE **• *Mamelo Sound System*, vários (YBRAZIL?)**

Usina de açúcar

Depois da usina sonora urbano-regional que foi a vida do Nação Zumbi sob as asas do gênio de Chico Science, fica difícil não traçar uma comparação com discos anteriores da banda (*Da Lama ao Caos*, de tão bom, ainda faz sombra). Mas o novo disco não faz feio, e algumas faixas merecem destaque, como *Remédios*, com claras influências da música eletrônica e forte sabor regional. O Nação não parou no tempo, mas já não tem mais ares de pioneirismo e de abridores de picadas sonoras, como quer fazer crer a divulgação. A banda já é tradição. Uma tradição boa de ouvir. — MF **• *Rádio S.AMB.A.*, Nação Zumbi (YBRAZIL?)**

Moto-perpétuo

Amores perdidos, corações despedaçados, lágrimas, casas vazias. É só sobre o amor — e sua ausência — o primeiro disco conjunto do músico Burt Bacharach e do letrista e cantor Elvis Costello. O resultado é surpreendente, e não faz chorar. Um disco para ouvir do começo ao fim, inúmeras vezes, e gostar mais e mais a cada vez. Está tudo lá: o piano e os arranjos de sopros de Bacharach, a voz *cool* de Costello, as presenças femininas no *backing*, o mínimo necessário. Destaque especial para a faixa-título e para *This House Is Empty now*. — MARI BOTTER **• *Painted from Memory*, Elvis Costello e Burt Bacharach (PolyGram)**

Um século de enigma

Há exato um século, as *Variações Enigma* (assim chamadas porque o tema que permeia toda a série jamais é revelado) davam fama mundial ao compositor inglês Edward Elgar. Este registro de 1958, a cargo da Sinfônica de Londres regida por Pierre Monteux, aborda com equilíbrio os múltiplos temperamentos das 14 variações. Com os mesmos intérpretes, ouve-se no disco a *Sinfonia nº 2* de Sibelius, peça épica, de construção clássica e ainda não impregnada pelo nacionalismo que marcaria sua obra mais tardia. — LSK **• *Paixões — Sibelius/Elgar*, Pierre Monteux (Decca)**

Para sempre

Dedicatória perfeita de Tom Jobim ao parceiro Vinicius de Moraes vem a público

Antonio Carlos Jobim possuía aquele dom só dele de apaziguar o mundo. Conhecia os mansos segredos que fazem a vida melhor, prezava amigos e amores, tinha o tom superior da música capaz de conversar com os homens e as estrelas. *Tom Canta Vinicius* foi o concerto de câmara que ele fez em 1990 em memória do Poetinha, seu parceiro morto havia dez anos ("E morro nesse piano de saudade de você..."). A prova singela dessa amizade eterna, apresentada com discrição no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio, chega a disco dez anos depois pela Jobim Music, em projeto inaugural coordenado por Ana Lontra Jobim, mulher do compositor. Chega a ser difícil acreditar que uma maravilha assim tão delicada seja resultado espontâneo de uma performance ao vivo, por acaso registrada. É só um *pocket show*, mas com perfeccionismo de estúdio e beirando a complexidade sinfônica. Tom (piano/vocal) divide o palco com o talvez melhor quarteto da MPB: Paula Morelenbaum (vocal), Jaques Morelenbaum (violoncelo), Danilo Caymmi (flauta/vocal) e Paulo Jobim (violão/vocal), integrantes da Nova Banda. Em 14 faixas, parcerias clássicas de Tom e Vinicius e versos à-toa do letrista e diplomata musicados por Carlos Lyra (como *Samba do Carioca*, uma ode aos boas-vidas). E, para lembrar Vinicius também como bom compositor que foi, três faixas raras com letra e música suas: *Valsa de Eurídice*, *Serenata do Adeus* e *Medo de Amar*, sublimemente interpretadas. — REGINA PORTO
• *Tom Canta Vinicius*, Tom Jobim e Nova Banda (Jobim Music)

De Tom a Vinicius: "morro de saudade"

Recenseado e remixado

Levantamento de antropólogo sobre o folclore brasileiro aponta nomadismo musical e aprimora registros sonoros. Por Pedro Köhler

O maior projeto de mapeamento cultural no país de que se tem notícia, *Música do Brasil*, liderado pelo antropólogo Hermano Vianna, conclui uma etapa decisiva com a recém-lançada edição de quatro CDs que contêm mais de cem gravações *in loco* de música tradicional. Embora se trate de importante documento sonoro da tão decantada riqueza e diversidade cultural brasileira, o empreendimento não se pretende um trabalho de pesquisa. Nesse grande "instantâneo" — ou censo musical — do fim do século (que dispendeu três anos e cruzou 80 mil km), estão registradas manifestações da religiosidade popular católica e afro-brasileira, canções de brincantes e contos populares, estes muitas vezes datados do século 16, registrados por viajantes europeus e mantidos vivos na memória de alguns brasileiros. Logo na primeira faixa (disco 1), constata-se a intersecção entre o tradicional e o pop: as "baianas mensageiras" de Santa Luzia, Maceió, cantam uma música que mistura coco, pastoril e baião, num resultado sonoro que tem muito de hip hop e *jungle*, estilos norte-americanos da música pop. A pergunta vem logo a seguir: quem influenciou quem?.

Hermano Vianna (acima) e instantâneo da coleção *Música do Brasil* (à esq.): procedimentos ousados de registro

Hermano Vianna ignora pergunta e resposta. E, de fato, talvez isso não importe, porque aquela música está viva, comunica-se com realidades bem diversas e se transforma a todo instante. A postura de Vianna é radicalmente diferente da visão até caricata do acadêmico que pretende, ante tais gêneros, um folclore cristalizado e imutável (o que facilitaria a explicação e o estudo), sem se dar conta das imperiosas mudanças na conformação de qualquer estilo dito "nacional". Mesmo se tratando da maior "missão" do gênero já feita por aqui — houve as de Mário de Andrade (anos 30), Luís Heitor Correa de Azevedo (anos 40), Marcus Pereira (anos 70) e a série da Funarte (anos 70 e 80) —, a motivação desta compilação é aproximar o público leigo de documentos sonoros semelhantes aos utilizados em pesquisa de campo. Não existe a intenção de aprofundamento acadêmico no material coletado. O compromisso é proporcionar um entretenimento educativo e ampliar os conhecimentos do leigo por meio de notas esclarecedoras sobre o posicionamento de pesquisadores no que diz respeito a origens, nomenclaturas ou influências em cada música.

Outra característica ousada de *Música do Brasil* foi o tipo de gravação adotado. Hermano Vianna empregou um sistema de multicanais em que cada instrumento (ou voz) é registrado digitalmente em pistas separadas. Isso permite uma qualidade de som e mixagem muitas vezes jamais ouvida pelos próprios brincantes (quem participa da festa ao vivo, perto de um tambor de nível sonoro alto, quase não ouve o texto cantado pelo puxador, que não consegue sobrepor sua voz à do instrumento). Na edição de *Música do Brasil*, pode-se ouvir tudo reequilibrado pela mixagem final, procedimento este relativamente novo — e também muito contestado por estudiosos. O resultado, porém, é bom e vale a pena ser conhecido.

Nestes tempos em que as fronteiras econômicas foram praticamente abolidas, e quando se observa, desde há algum tempo, o foco da cultura mundial se voltar para manifestações étnicas como elementos enriquecedores, tudo leva a crer que o trabalho sério do antropólogo facilite uma compreensão mais abrangente da cultura brasileira.

FOTOS DARCY CARDOSO/FOLHA IMAGEM / BETO VILLARES/DIVULGAÇÃO

Aula superior de piano

Coleção inédita reúne, em 60 discos, intérpretes representantes das principais escolas pianísticas brasileiras

O país dos pianistas ganha a primeira coleção abrangente dos cultores pátrios do instrumento, com o lançamento, no dia 15, dos primeiros 14 CDs de uma série de 60 intitulados *Grandes Pianistas Brasileiros*, pelo selo Master Class. Resultado de vários anos de pesquisa e garimpagem em acervos particulares e de gravadoras, além de contatos com familiares dos artistas, a série pretende fazer um mapeamento completo do instrumento no Brasil, desde a pioneira Antonietta Rudge, que com toda justiça assina o primeiro volume. O casamento infeliz com Charles Miller, o introdutor do futebol no Brasil, abriu para Antonietta as portas do mercado inglês – e ela fez sucesso em Londres em 1907 e 1911. A volta ao Brasil, a rumorosa separação de Miller e o romance com Menotti del Picchia destruíram sua carreira. Os registros de 1933 (78 rpm), 1934 (acetatos) e 1948 (fitas-rolo) são precários, mas suficientes para documentar uma pianista excepcional, que pode ser conferida na transcrição de Liszt para *Morte de Isolda*, de Wagner, e em peças russas de Scriabin, Rachmaninoff e Prokofiev.

Guiomar Novaes (acima): notável em Chopin e Schumann

Denis Molitsas, ele mesmo pianista, assina a direção artística da série. A qualidade técnica geral das gravações comprova a prioridade de um critério basicamente documental. Algumas exceções, entretanto, são brilhantes: o CD de Yara Bernette é fulgurante e surpreendente, pois traz gravações de 1972 com a Orquestra de Bamberg regida por Ferdinand Leitner em um repertório até hoje pouco conhecido (Medtner e Everett Helm). Afora as grandes Guiomar Novaes (Chopin e Schumann notáveis) e Magda Tagliaferro (imbatível nos franceses), há algumas fantásticas surpresas. O recital Bach por Bernardo Segall assusta pela elevadíssima qualidade de interpretação. É um Bach para Gould nenhum botar defeito. Assim como, aliás, o recital Villa-Lobos de Arnaldo Estrella. E os incríveis (apesar da concorrência das tosses) Mozart e Chopin de Jacques Klein. Pena que outros ótimos pianistas sofram com os problemas básicos de nossa discografia. Ou a qualidade técnica é pobre, ou não há registro, ou o repertório disponível é ruim – o que é trágico. O que dizer de Souza Lima se esfalfando num concerto de Hekel Tavares? Ou Arnaldo Rebello tocando "coisas" de Babi de Oliveira ou Florzinha Emídio Távora? De todo modo, as chamadas escolas pianísticas brasileiras estão aí representadas: Chiafarelli (Antonietta, Guiomar, Souza Lima e Jacques Klein), Kliass (Segall, Estelinha Epstein, Yara Bernette, Anna Stella Schic e Isabel Mourão), Tagliaferro (com a própria), Tomás Terán (Arnaldo Estrella e Heitor Alimonda) e Cantù (Lydia Alimonda). – JOÃO MARCOS COELHO

Duas vezes Bach

Festivais no Rio celebram os 250 anos do compositor

Duas programações dedicadas ao gigante J. S. Bach neste mês, sediadas no Rio de Janeiro, prosseguem as celebrações mundiais pelos 250 anos da morte do compositor alemão. *O Festival Bach* acontece no Centro Cultural Banco do Brasil (tel. 0++/21/808-2020) todas as terças-feiras, às 12h30 e às 18h30, com presença do grupo Calíope em cantatas sacras; Fábio Presgrave, em suítes para violoncelo-solo; The Rare Fruits Council em trio-sonatas; os cravistas Rosanna Lanzelotte e Marcelo Fagerlande em música de câmara; e Olivier Baumont em peças para cravo-solo. A Catedral de São Sebastião do Rio de Janeiro (tel. 0++/21/240-2669), abriga, às quintas-feiras, às 18h30, o 3º Festival Internacional de Órgão, com seleção criteriosa de títulos exímios que Bach deixou para o instrumento. Os solistas Gertrud Mersiovsky, Julio Amstalden, Christian-Markus Raiser e Domitilla Ballestero abrem a programação, que prossegue em novembro com Axel La Deur, Dorotéa Kerr, Detlef Steffenhagen e Benedito José Rosa. – REGINA PORTO

Abaixo, órgão alemão do século 18 tocado por Bach

FOTOS ARQUIVO/AE / DIVULGAÇÃO

A MATÉRIA DO SOM

Obras para piano do compositor de vanguarda Almeida Prado extraem do timbre do instrumento uma música lírica e plena de cores

Por Mauro Muszkat

Anton Webern, o compositor vienense que melhor elaborou o conceito de *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres), lançado por Schoenberg, considerava que, entre cores e sons, não havia diferença em essência, apenas em grau. Assim são as texturas delicadamente estáticas, intensas e sutis de José Antonio de Almeida Prado: gradações cromáticas, sobreposição de matizes luminosos. O álbum duplo *O Som de Almeida Prado* expõe, em 14 obras, a vanguarda criativa do compositor santista em suas várias fases, por ele denominadas ecológica, pós-moderna e religiosa. As peças, predominantemente pianísticas, ressaltam seu estilo marcante e pessoal na criação de ambientes e atmosferas sonoras. São produto da articulação de acordes serializados em diversas tessituras do piano, com ressonâncias acumuladas por diferentes graus de ataques dinâmicos. A modulação expressiva do pedal, a reverberação contínua, os prolongamentos e a sobreposição harmônica se entrelaçam de um modo ao mesmo tempo orgânico e poético.

O pleno domínio técnico-formal dos clássicos e românticos (evidente nas *Sonatas 9* e *10*) não invalida o *métier* heterodoxo de Almeida Prado. Seus recursos composicionais vão de acordes dissonantes e *clusters* – acordes percutidos aleatoriamente (*Ilhas*, 1973; *Três Profecias*, 1983) – à citação de melodias anônimas (*Sonata 10*, 1996), além de referências ao blues (*230 East 51st, New York*, 1983), à síncope popular (*Sonata Tropical*, 1996) e aos padrões africanos com cordas percutidas (*Savanas*, 1983). A influência de mestres simbólicos – Chopin (dos *Estudos*), Scriabin (das *Sonatas*) e Debussy (dos *Prelúdios*) – dialoga com aquela de seus professores reais, Messiaen, Ligeti e Guarnieri. O prolongamento ou a inspiração desses autores em sua obra faz da escuta do álbum uma fascinante viagem ao pensamento musical do século 20, com incursões ora radicalmente livres, ora propositadamente revisionistas.

Mesmo nas fases mais tradicionais, nele transparece o sentido da forma. Sonâncias, ostinatos rítmicos e arpejos são articulados em "invólucros", que circunscrevem as vibrações sonoras e os ataques ressonantes em sua gama de harmônicos superiores e inferiores. O estilo se caracteriza pelo predomínio do poético, da repetição e do estático, da caracterização essencialmente material da forma. Sua ênfase é dada às modulações da cor (isto é, timbre) e ao processo essencialmente circular da composição – um contraponto às formas discursivas e lineares que caracterizam boa parte da música de concerto ocidental.

A audição de sua música é paradoxalmente ativa e contemplativa. Contraste e articulação entre o estático e o móbile ocorrem na dimensão acústica e vibratória do material sonoro, e não no domínio do desenvolvimento temporal de ações discursivas. Trêmulos e ostinatos rítmicos, fricção das cordas do piano e prolongamento ressonante dos pedais favorecem a escuta percussiva do instrumento – sem, no entanto destituir o autor de profundo lirismo. Sua atitude de transcendência sobre o pensamento polifônico sugere as heterofonias, o diálogo de timbres de que se valeu Messiaen, para quem importavam mais as freqüências, tessituras e ressonâncias do que, propriamente, alturas fixas.

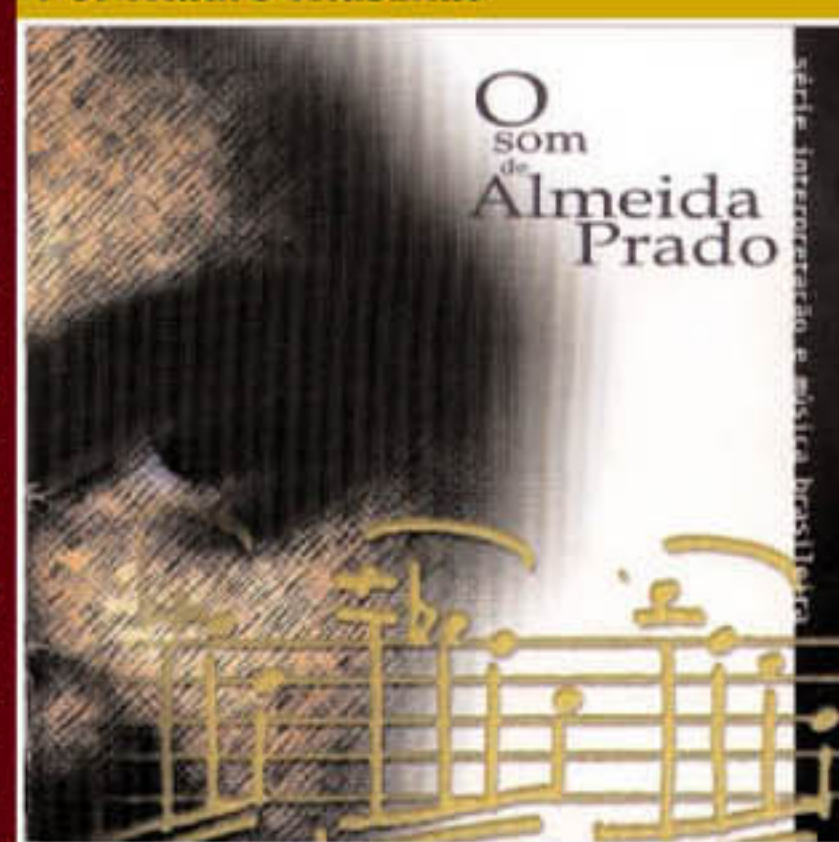
Com *Moto Perpétuo* (1998), que encerra o disco, Almeida Prado reafirma seu estilo poético, já consagrado no célebre ciclo de peças para piano *Cartas Celestes*. A um ostinato mântrico, quase minimalista, sobrepõem-se acordes geradores de sonâncias acumuladas, amalgamadas por um sentido plástico e essencialmente integrado da forma musical. Um processo ou movimento que, embora ininterrupto, permanece essencialmente o mesmo. À semelhança do compositor.

Produzido pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UNI-RIO, o álbum duplo *O Som de Almeida Prado* (no alto) reúne, pela primeira vez, 14 obras do compositor santista (acima), percorrendo as várias fases de sua obra em uma fascinante viagem pela música do século 20

FOTO CAMERA PRESS

A Música de Outubro na Seleção de BRAVO!

Edição de Irineu Franco Perpétuo (*)

	INTÉRPRETE	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	DISCOGRAFIA
CONCERTOS	O pianista e regente **Daniel Barenboim** (*foto*) volta ao Brasil – desta vez, à frente de sua orquestra, a Sinfônica de Chicago.	Na primeira noite, Barenboim sola e rege o *Concerto nº 25 para piano e orquestra*, de Mozart, em apresentação complementada ainda pela *Sinfonia nº 1 – "Titã"*, de Mahler. A segunda récita é dedicada à *Sinfonia nº 7*, também de Mahler. Na terceira apresentação, *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* e *La Mer*, de Debussy, e *Sombrero de Tres Picos*, de Manuel de Falla.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, s/nº, tel. 0++/11/221-3980, São Paulo, SP.	Dias 5, 6 e 7, às 21h.	Entre a reduzidíssima elite orquestral que os americanos chamam de *big five* (as cinco melhores orquestras dos Estados Unidos), a Sinfônica de Chicago consegue se destacar pelo brilho sonoro e pela versatilidade no repertório.	No altíssimo nível dos chefes de naipe da orquestra, muitos deles, com nível de concertista internacional. É esse o caso do instrumentista gaúcho Alex Klein, parceiro de música de câmera de Itzhak Perlman e Daniel Barenboim, que ocupa o cargo de primeiro oboísta da sinfônica.	Um dos pontos altos da relação de Daniel Barenboim com a Sinfônica de Chicago é a integral das sinfonias de Brahms. Selo Erato.
	O pianista carioca radicado em Londres **Jean Louis Steuerman** (*foto*) faz recital-solo em São Paulo.	*Variações Goldberg*, de J. S. Bach, publicadas em 1742 e escritas para teclado-solo. A obra tem origem em uma história de insônia – o compositor escreveu suas 30 variações sobre um tema original sob encomenda para que Goldberg, criado do conde Kaiserling, pudesse interpretá-las durante as noites em que seu amo não conseguia dormir.	Sala São Luís – av. Pres. Juscelino Kubitschek, 1.830, tel. 0++/11/827-4411, São Paulo, SP.	Dia 9.	Com inteligência e refinamento, Jean Louis Steuerman se firma como um dos principais intérpretes brasileiros de Bach da atualidade. Suas *Variações Goldberg*, no ano passado, fizeram sucesso tanto na Sala São Paulo quanto no Wigmore Hall, em Londres.	Na singela ária que abre a obra, cuja linha de baixo leva o compositor a elaborar todas as variações subseqüentes. Escrita 17 anos antes para sua mulher, no *Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach*, a peça ganhou popularidade, aparecendo em filmes como *O Paciente Inglês*.	Para ouvir duas boas gravações das *Variações Goldberg* ao piano, compare a versão quase literal de Rosalyn Tureck (série *The Great Pianists of the 20th Century*, selo Philips) com a recriação visionária da obra pelo canadense Glenn Gould (selo Sony).
	O regente **Anthony Pay** (*foto*), a Orquestra Sinfônica Municipal, o violinista Régis Pasquier e o pianista Emmanuel Strosser participam das apresentações da série *Beethoven* dos Concertos Anglo American.	1) Beethoven – *Abertura Egmont; Concerto para violino e orquestra; Sinfonia nº 4.* 2) Beethoven – integral das *Sonatas para violino e piano.* 3) Beethoven – *Sonatas para piano nº 7, nº 8 ("Patética"), nº 15 ("Pastoral") e nº 30.*	Teatro Municipal – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 0++/11/222-8698. Sala São Luiz – av. Pres. Juscelino Kubitschek, 1.830, tel. 0++/11/827-4411, São Paulo, SP.	1) Dia 21. 2) Dias 24 e 26. 3) Dia 30.	Em apenas dez dias, intérpretes de nível internacional estarão executando, em São Paulo, uma parte expressiva da produção de Beethoven, mostrando obras em gêneros variados, como sinfonia, música de câmara e concerto para solista e orquestra.	No caráter "clássico" e equilibrado de uma das sinfonias menos executadas de Beethoven, a 4ª. Schumann dizia que, comparada a outras criações beethovenianas, ela era uma "esbelta donzela grega" entre "dois enormes gigantes nórdicos" (as sinfonias de nº 3 e 5).	Na juventude, a carreira fonográfica de Régis Pasquier foi projetada graças à histórica gravação do *Concerto para dois violinos*, de Bach, ao lado de Zino Francescatti. Selo Deutsche Grammophon.
	Bruno Canino (piano) e Giuliano Carmignola (violino) são os solistas convidados da Orquestra de Câmara de Mântua, regida por **Umberto Benedetti Michelangeli** (*foto*).	Mozart – *Concerto nº 23 em lá maior para piano e orquestra*, K. 488; *Concerto nº 4 em ré maior para violino e orquestra*, K. 218; *Sinfonia em dó maior*, K. 551, *"Júpiter"*.	A Hebraica (Teatro Arthur Rubinstein) – r. Hungria, 1.000, tel. 0++/11/818-8888, São Paulo, SP.	Dia 16.	É uma boa oportunidade de conferir o talento como solista, no repertório tradicional, do compositor e pianista italiano Bruno Canino, 65, mais conhecido como "advogado da música contemporânea" e acompanhador de nomes como Cathy Berberian e Itzhak Perlman.	No movimento lento do *Concerto para piano em lá maior*. Na tonalidade de fá sustenido menor, traz um diálogo muito engenhoso entre o piano solista e o segundo clarinete.	Bruno Canino tem um disco de piano-solo com obras de Debussy. Selo Stradivarius.
	Cássia Carrascoza (flauta), Álvaro Peterlevitz (violino), Joaquim Abreu (percussão), Paulo Passos (clarinete) e o Grupo de Percussão do Instituto de Artes da Unesp são algumas das atrações da 3ª Bienal Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo, organizada pelo compositor **Flo Menezes** (*foto*).	A Bimesp 2000 tem, como atração principal, a estréia brasileira da versão quadrifônica de *Hymnen* e *Gesang der Jüglinge*, de Stockhausen. Além disso, serão executadas obras de Flo Menezes, dos vencedores do Concurso Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo, de autores contemporâneos dos mais diversos países, e de nomes consagrados como György Ligeti e Mauricio Kagel.	Faculdade Santa Marcelina – r. Dr. Emílio Ribas, 89, tel. 0++/11/826-9700, São Paulo, SP; Sesc Vila Mariana – r. Pelotas, 141, tel. 0++/11/ 5080-3147, São Paulo, SP.	De 3 a 29.	A Bienal Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo é concebida à imagem e semelhança de seu idealizador, o jovem compositor paulista Flo Menezes, que gosta de programar obras de sua própria autoria, mas também traz criações importantes do presente e do passado.	No caráter particular dos concertos de música eletroacústica, durante os quais, habitualmente, apagam-se as luzes e ouve-se apenas uma gravação. A presença de intérpretes sobre o palco é ainda hoje mais uma exceção do que uma regra nesse tipo de apresentação.	Durante a bienal, estarão sendo lançados os volumes 5 e 6 da série *Música Maximalista*Maximal Music*, com obras de Flo Menezes e dos vencedores do 3º Concurso de Música Eletroacústica de São Paulo. Produção independente.
VOCAL	O regente alemão **Helmut Rilling** (*foto*) se apresenta no Rio de Janeiro e em São Paulo, com os grupos Gächinger Kantorei e Bach-Collegium Stuttgart.	Foi a partir de sua apresentação em 1956, por Friedrich Smed, como resultado de 25 anos de pesquisas, que o mundo ficou sabendo que a monumental *Missa em si menor*, que Rilling traz ao Brasil, é, na verdade, a reunião mais ou menos casual de quatro peças independentes, escritas ao longo de duas décadas por J. S. Bach para o uso litúrgico em Leipzig.	Teatro Municipal – pça. Marechal Floriano, s/nº, tel. 0++/21/544-2900, Rio de Janeiro, RJ. Teatro Cultura Artística – r. Nestor Pestana, 196, tel. 0++/11/256-0223, São Paulo, SP.	Dia 22 (Rio) e dias 23, 24 e 25 (São Paulo).	Não poderia haver melhor homenagem ao 250º aniversário de morte de J. S. Bach do que a interpretação de uma de suas obras mais conhecidas, sob a regência de um dos maestros mais identificados com a música do compositor alemão no pós-guerra.	Na riqueza de contrastes do *Gloria* da missa. Suas nove seções alternam árias para solistas e coros, com destaque para *Domine Deus*, dueto para soprano e tenor, acompanhado de flauta concertante e cordas em surdina.	Tendo como destaque vocal a soprano Juliane Banse, a gravação de Helmut Rilling da *Missa em si menor* constitui o volume 70 da integral das obras de J. S. Bach registrada pelo regente. Selo Hänssler.
	A soprano **Anna Tomowa-Sintow** (*foto*) canta em São Paulo acompanhada do pianista Helmut Oertel.	Brahms – *Wie Melodien zieht es mir; Der Tod, das ist die kühle Nacht; Sonntag; Vergebliches Ständchen*; R. Strauss – *Morgen; Allerseelen; Das Bächlein; Meinem Kinde; Cäcilie*; Verdi – *Ritorna Vincitor; Morrò*; Cilea – *Io Sono l'Umile Ancella*; Wagner – *Dich, teure Halle*.	Teatro Municipal – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 0++/11/222-8698, em São Paulo.	Dias 16 e 19, às 21h.	Já está com 59 anos de idade a soprano búlgara que se projetou internacionalmente nos anos 70 graças à predileção de Herbert von Karajan por sua voz. Resta ver se as qualidades vistas pelo maestro alemão ainda subsistem.	Na variedade do programa escolhido por Tomowa-Sintow. Após uma primeira parte constituída exclusivamente pelo *Lied* alemão, ela canta algumas das mais difíceis árias de ópera do repertório de soprano dramático, como *Retorna Vincitor*, da *Aída*, de Verdi.	Um dos maiores cavalos de batalha de Anna Tomowa-Sintow é o papel de Tatiana, na ópera *Evgeny Onegin*, de Tchaikovsky. Selo Sony.
	Dennis O'Neill, nos papéis de Canio e Turiddu, divide o palco com o elenco lírico composto por Céline Imbert, Sebastião Teixeira, **Cláudia Riccitelli** (*foto*), Paulo Szot, Lício Bruno e Fernando Portari. Orquestra Experimental de Repertório, regida por Jamil Maluf. Direção cênica do britânico Aidan Lang.	As óperas *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni, e *I Pagliacci*, de Leoncavallo, compostas com dois anos de diferença. Pelas semelhanças de idioma (italiano), temática (situações da vida cotidiana), música (estética verista) e duração (ambas têm cerca de uma hora), *Cavalleria Rusticana* (1890) e *I Pagliacci* (1892) costumam ser apresentadas conjuntamente.	Teatro Alfa – r. Bento Branco de Andrade Filho, 722, tel. 0++/11/5181-7333, São Paulo, SP.	De 12 a 22. De segunda a sábado, às 20h30; aos domingos, às 17h.	A música de *Cavalleria* e *Pagliacci* pode soar rude e pouco sofisticada aos ouvidos mais delicados. A intensidade dramática de ambas as óperas, porém, faz com que uma boa apresentação de ambas seja uma experiência eletrizante.	Na resistência do tenor Dennis O'Neill, no papel-título de ambas as óperas. Depois de cantar a exigente *Mamma, quel Vino È Generoso*, na *Cavalleria*, ele volta ao palco para interpretar a célebre *Vesti la Giubba*, em *Pagliacci*.	Dennis O'Neill gravou a dobradinha *Cavalleria Rusticana* e *I Pagliacci* em inglês, sob regência de David Parry. Selo Chandos.
POPULAR	O guitarrista norte-americano **John Scofield** (*foto*) apresenta-se na série *Diners Club Jazz Nights*, do Bourbon Street Music Club.	Até o fechamento desta edição, as obras não haviam sido definidas.	Bourbon Street Music Club – r. dos Chanés, 127, tel. 0++/11/5561-1643, São Paulo, SP. Ingressos de R$ 45 a R$ 65.	Dia [illegible]	Aos 48 anos de idade, John Scofield é tido como um dos maiores guitarristas de jazz da atualidade, tendo integrado a banda de Miles Davis de 1982 a 1985. Ainda no currículo, parcerias com nomes como Chet Baker, Gerry Mulligan, Charles Mingus e Gary Burton.	Na mescla de estilos de Scofield. Muito longe de ser um purista, o guitarrista gosta de tocar seu instrumento com distorção, incorporando elementos do rock e do funk.	A banda que acompanha Scofield em Hand Jive conta com o respeitável reforço do saxofonista Eddie Harris. Selo Blue Note.
	Robert Saliba (percussão), Maurício Verde (cavaquinho) e Pedro Bastos (violão de sete cordas) acompanham a flauta de **Altamiro Carrilho** (*foto*) no Rio de Janeiro, em espetáculo em homenagem a Pixinguinha.	Pixinguinha – *Naquele Tempo, Lamento, Um a Zero, O Gato e o Canário, Carinhoso, Vou Vivendo*; Altamiro Carrilho – *Aeroporto do Galeão, Samba de Morro, Oriental, Deixa o Breque pra Mim*; Zequinha de Abreu – *Tico-Tico no Fubá*; Jacó do Bandolim – *Doce de Coco*; Ari Barroso – *Aquarela do Brasil*; Valdir Azevedo – *Brasileirinho*.	Instituto Moreira Salles – r. Marquês de São Vicente, 476, tel. 0++/21/512-6448, Rio de Janeiro, RJ. Ingressos a R$ 15.	Dia 24, às 21h.	Aos 75 anos de idade, Altamiro Carrilho alcançou o status de um dos instrumentistas de música popular mais respeitados do Brasil, já tendo até sido convidado para tocar Mozart com uma orquestra sinfônica.	Na agilidade, virtuosismo e senso inato de fraseado de Carrilho, ainda mais evidentes em composições rápidas, como *Tico-Tico no Fubá* e *Brasileirinho*.	*Brasil Musical – Série Música Viva: Altamiro Carrilho e Arthur Moreira Lima*, disco que promove o encontro dos dois intérpretes, é a mais recente produção fonográfica envolvendo o flautista. Selo Tom Brasil.

FOTOS WILLIAM BURLINGHAM / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / MURILO JEHAS MENEZES / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / PAULO FRIDMAN / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

(*) *Com Redação*

Dom Quixote em Goitacases

Com *O Coronel e o Lobisomem*, começa a ser reeditada a obra de José Cândido de Carvalho, o satirista sofisticado que deu substância única à literatura regionalista brasileira

Por Nelson de Oliveira

A boa nova do momento é que finalmente a parte mais significativa da obra de José Cândido de Carvalho vai ser recolocada em circulação. Na certa se poderá pensar: "José Cândido de Carvalho? Ah, sim. D'*O Coronel e o Lobisomem*". Esse mesmo. A editora Rocco vai relançar, a partir deste mês, não só *O Coronel...*, romance de 1964 cujos originais foram devolvidos por José Olympio e Ênio Silveira (a este oferecidos por Aurélio Buarque de Holanda, na época autor da Civilização Brasileira) antes de sair pela extinta editora O Cruzeiro e se transformar em best seller, como ainda outras três obras do autor: *Olha para o Céu, Frederico!* (romance), *Ninguém Mata o Arco-Íris* (retratos) e *Os Mágicos Municipais* (contos). Quatro livros cujo principal mérito — o de ter dado substância ao que se convencionou chamar de li-

Na pág. oposta, ilustração de Cyro para o protagonista de *O Coronel e O Lobisomem* na edição do livro publicada pela José Olympio em 1965. Nesta pág. e nas seguintes, ilustrações de Poty para a mesma edição

teratura regionalista — não é mais importante do que o de serem, pura e simplesmente, deliciosos.

Filho de imigrantes de Trás-os-Montes, uma das regiões mais atrasadas de Portugal, José Cândido de Carvalho nasceu no dia 5 de agosto de 1914, 24 horas depois de estourar a Primeira Guerra. "Era agosto e chovia em Campos dos Goitacases (RJ). Comecei com jeito de grandeza. Meu ideal era ser usineiro, viver no último andar de 300 mil sacos de açúcar." Não deu. Faltou cacife. Sobrou-lhe, em contrapartida, o jornalismo. Afinal, os diários da sua terra natal precisavam, e muito, de profissionais tarimbados que fossem capazes de redigir as notas de batizado, de aniversário e de casamento dos comerciantes locais. De jornal em jornal realizou o sonho de seu pai e de todo pai brasileiro do começo do século: ver o filho bacharel, fotografado de beca e de óculos. E bacharel saiu na fornada de 1937, depois de passar, como o diabo pela cruz, pela lombada de inúmeros livros de alto saber jurídico.

É nessa época que o usineiro malogrado, sem forças para dar início à carreira de advogado e pronto para voltar à imprensa, começa a redigir seu primeiro romance. "Uma ocasião, com a sacola soltando leis e parágrafos pelo ladrão, fui extrair da unha de um subdelegado um pobre-diabo qualquer. Foi quando constatei, para desencanto do meu canudo de bacharel, que mais vale ter a chave da cadeia do que ser Rui Barbosa. Para ser advogado é preciso falar bem, e falo pessimamente... engasgo, sou meio gago. Fui defender o camarada, quase condeno o sujeito. Aborrecido, deitei mão numa resma de papel e escrevi meu primeiro romance, *Olha para o Céu, Frederico!*". Essa, a forma que José Cândido encontrou para realizar o sonho de infância: ficar à frente de uma grande usina — no caso, a de São Martinho, cenário do livro.

Lançado em 1939, *Olha para o Céu, Frederico!*, romance de denúncia social, ágil e devastador, inscreve José Cândido de Carvalho no clube de Rachel de Queiroz e José Lins do Rego, autores que tanto admirava. Nessa obra, a disputa entre a matéria (poder econômico) e o espírito (religião católica), a infância (Éden) e a maturidade (eros), o arcaico (engenho) e o moderno (usina), tão comum nos romances nordestinos, é deslocada para o Rio. A maneira como o autor satiriza a sociedade rural fluminense, comandada pelos senhores de engenho, deve muito às propostas estéticas dos modernistas de 1922. O romance narra as peripécias de Frederico de Sá Meneses, proprietário do engenho São Martinho, e de seu sobrinho e futuro herdeiro, Eduardo, também o narrador da história, que logo de cara avisa: "Não posso fazer de Frederico uma figura de livro. Nunca teve um gesto, uma atitude que eternizasse sua vida em minha admiração. Pedra Lisa ainda hoje enche as nossas conversas com o açúcar de sua bondade. Perto do barão, Frederico é um anãozinho, um fio de gente. Vivi com meu tio perto de quinze anos. E estou vazio dele. Seu retrato está na sala de visitas. Um rosto murcho, com os ossos de fora, olhos pequeninos, tudo sem grandeza. Comparado com os outros Meneses, parece trabalhador de bagaceira".

Acima, no traço de Poty, o coronel em uma de suas caçadas míticas. Numa estante, o melhor lugar para os livros de José Cândido de Carvalho é ao lado das obras de Nelson Rodrigues, Stanislaw Ponte Preta e Fernando Sabino

Mas nem tudo é o que parece ser. No decorrer das pouco mais de cem páginas do romance, esse mesmo anãozinho mole e desanimado vai se mostrar, capítulo depois de capítulo, um devorador ardiloso e irrefreável de terras, capaz de enfrentar e derrotar outros predadores como ele. Logo o leitor se dará conta de que todos os personagens, do empregado ao patrão, da mulher ao marido, sem distinção de raça, credo ou inclinação política, se comportam da mesma forma. São, como Frederico, predadores — alguns mais, outros menos bem-sucedidos. Padre Hugo bem que avisa que Frederico olhe para o alto, que limpe o coração: "Olha para o céu, Frederico!". E José Cândido descreve esse sistema quase feudal — no qual imperam as relações de vassalagem típicas da Idade Média, em que os assalariados ainda vivem em condições semelhantes às dos escravos — com estocadas rápidas e irônicas, de jornalista. Sua contribuição ao que se convencionou chamar de "romance do ciclo da cana-de-açúcar" foi o estilo coloquial, porém urbano, de cronista da imprensa diária, que manteria por toda a vida.

Publicado *Frederico*, José Cândido desapareceu de cena. Por 25 anos! "Só vim a escrever um novo livro 25 anos depois porque sou muito preguiçoso. Escrever, para mim, é uma danação. Eu não gosto de escrever. Gosto é de não fazer nada. Escrever já é outro assunto. Só escrevo quando tenho alguma necessidade, de dinheiro ou interior. Sou lentoso." Quem aprovou o romance de estréia ficou se perguntando por onde andaria o autor — ao que tudo indicava, de um único livro. A resposta veio só em 1964, com *O Coronel e o Lobisomem*, logo saudado como obra-prima.

É nesse romance, muito mais denso do que o primeiro, de sintaxe mais elaborada, cada linha encerrando bem-humorados lampejos verbais, que o fanfarrão Ponciano de Azeredo Furtado, dono de grandes extensões de terra e de muito gado herdados de seu avô, demonstra por A mais B que "homem que é homem duas coisas de principal deve ter: barba grande e voz grossa". Além de entender, é claro, de boitatá, sereia e lobisomem.

Na época da confecção do livro, José Cândido chefiava o copidesque da antológica revista *O Cruzeiro*. Mas Herberto Sales, um de seus colegas de trabalho, conta que, a partir de dado momento, o romancista não fazia outra coisa na seção de texto da revista senão trabalhar clandestinamente n'*O Coronel e o Lobisomem*. Quem lhe dava cobertura e agüentava as pontas na redação era Jânio de Freitas e outros profissionais do mesmo quilate. José Cândido rubricava os originais das matérias que

Em *O Coronel e o Lobisomem*, José Cândido recria o universo do interior fluminense, mas não tenta reproduzir o modo de falar local: "É uma linguagem sofisticada, de gabinete", dizia ele. Abaixo, novamente por Poty, uma das personagens femininas do livro

O Que e Quando

Neste mês, a ed. Rocco começa a relançar a obra de José Cândido de Carvalho. O primeiro livro que sai é *O Coronel e o Lobisomem* (316 págs., preço a confirmar). Ao longo do ano que vem, está confirmada a publicação de *Ninguém Mata o Arco-Íris*, *Olha para o Céu, Frederico!* e *Os Mágicos Municipais*

José Cândido acusava Dias Gomes de copiar o vocabulário de *O Coronel...*, cheio de "emboramentes" e "talqualmentes", em *O Bem-Amado*

chegavam à sua mesa e, movido a cafezinho e cigarro de palha, dava continuidade ao mundo mítico do coronel Ponciano.

O cenário da obra é mais uma vez a sociedade rural de Campos dos Goitacases, cujos valores vão sendo pouco a pouco esmagados pelos da sociedade dos grandes centros urbanos. Ponciano, grande contador de casos, é o típico herói picaresco, que se beneficia mais da reputação construída de fatos não comprovados do que de algum ato heróico propriamente dito. Logo se vê que é o oposto de Frederico, pois fala pelos cotovelos e costuma dizer a última palavra em todas as desavenças. *O Coronel e o Lobisomem* é, em síntese, uma sucessão de feitos mais ou menos independentes: o da onça, o da sereia, o do galo de briga, o do lobisomem e assim por diante. No último caso relatado, Ponciano se prepara para enfrentar o próprio diabo. Dessas aventuras, em que o real e o imaginário se fundem o tempo todo, o protagonista participa da mesma forma mágica com que Quixote participava da luta contra moinhos de vento.

José Cândido negava com veemência quando lhe perguntavam se, nesse livro, tentara reproduzir o tom coloquial, "o jeito pitoresco de falar" do interior fluminense. Segundo ele, a dicção d'*O Coronel...* não existe em nenhum lugar do Brasil. Foi inventada no escritório mesmo: "É uma linguagem sofisticada, de gabinete, feita à máquina de escrever para uma só personagem. Não inventei palavras, como fez Guimarães Rosa. Apenas deturpei as palavras. Eu as torci". Essas torções, cheias de "ajutórios", "emboramentes", "talqualmentes" e outros vícios que parodiam o falar bacharelesco, mais tarde vieram a figurar na boca de Odorico Paraguaçu, o coronel da novela da Rede Globo *O Bem-Amado*, de Dias Gomes. Por isso, os dois autores, já integrantes da Academia Brasileira de Letras, se insultaram até não mais poder. José Cândido foi categórico: "Num país civilizado, num país em que os direitos autorais fossem realmente regulados, o imitador teria de me pagar um grande pedágio".

Resume-se a esses dois o número de romances de José Cândido de Carvalho, que preparava o terceiro, *O Rei Baltazar*, quando morreu, em 1989. A outra parte da sua

obra é feita de textos curtos, publicados primeiro na imprensa. *Por que Lulu Bergantim não Atravessou o Rubicon*, de 1971, e *Um Ninho de Mafagafes Cheio de Mafagafinhos*, de 1972, encerram dezenas de crônicas, anedotas e cenas burlescas sob a rubrica de *Contados, Astuciados, Sucedidos e Acontecidos do Povinho do Brasil*. *Os Mágicos Municipais*, que a Rocco vai relançar em breve, reúne os melhores "contados" e "astuciados" dos livros anteriores.

Do campo para a cidade: *Ninguém Mata o Arco-Íris* (também de 1972), apanhado de entrevistas montadas como se fossem contos, é o mais interessante dos livros da safra urbana do escritor. José Cândido, jornalista, gostava de ouvir os brasileiros, de conviver com seus anseios e dilemas. "Desse corpo-a-corpo, que durou anos, resultou um balaio de memórias e conversas que agora transformo em retratos pessoais, espécie de 3x4 de ministros, poetas, romancistas, banqueiros, políticos, jogadores de futebol, boxeadores e pintores." No balaio estão, em ordem alfabética, 35 retratados, entre eles Cacilda Becker, Delfim Netto, Di Cavalcanti, Glauber Rocha, José Olympio, Oscarito, Tom Jobim e Ziraldo. Os textos são divididos em pequenos capítulos carregados de humor, vertiginosos e trepidantes — o mesmo ritmo da metrópole. Essas entrevistas "modernistas", costuradas de maneira bastante original para a época, não caem, no entanto, num cubismo gratuito, mas possibilitam ao leitor conhecer integralmente o entrevistado.

"Para ser advogado é preciso falar bem, e falo pessimamente." Assim o escritor justificou sua desistência da advocacia, que lhe permitiu criar *Olha para o Céu, Frederico!*

Folheando-se qualquer *História da Literatura Brasileira*, constata-se que José Cândido de Carvalho quase não faz parte dela. A seu respeito, o máximo que se encontrará será um pequeno parágrafo, ou só uma nota de rodapé, no capítulo referente à literatura regional. Essa é uma grande injustiça, que tem de ser reparada. No Brasil dos escritores oficiais, quem não é João Cabral de Melo Neto ou Guimarães Rosa não tem vez. De qualquer forma, taxar José Cândido de autor regionalista é grande temeridade. Imediatamente surge à sua frente o vulto devastador do já mencionado Rosa, ou de Graciliano Ramos. José Cândido não se sente bem ao lado dos monstros sagrados do que quer que seja: "Vivendo durante tantos anos neste país de gigantes, às vezes tenho uns ares de gigante também. Mas é jeito que logo passa. Porque em jornal sou mais de bolir com notinhas de aniversários, do tipo 'colheu mais uma rosa no florido jardim da existência o jovem João de Deus Pereira', do que das altas navegações dos mestres maiores".

Para o prazer da leitura, que importância tem a prévia divisão das obras já publicadas em regionalistas, surrealistas ou concretistas? O único momento em que esse tipo de compartimentação se torna algo producente é quando separamos o joio do trigo, o autor talentoso da arraia-miúda. E José Cândido de Carvalho, apesar de se fingir de arraia-miúda sempre que podia, soube transformar as miudezas humanas — suas e alheias — numa saborosa comédia da vida privada. Faltam ao Brasil satiristas sofisticados, não vamos sufocar mais um. Na estante, o melhor lugar para os seus livros é ao lado das obras dos poetas do humor: Nelson Rodrigues, Stanislaw Ponte Preta e Fernando Sabino. ■

Cena da vida privada no norte da República Dominicana: ecos do trujillismo

O Caribe sem alma

Apesar de sua técnica apurada, Mario Vargas Llosa não consegue fugir da frieza narrativa em *A Festa do Bode*, o romance sobre a ditadura do dominicano Rafael Trujillo. Por Hugo Estenssoro

Os americanos têm uma brincadeira de salão que consiste em perguntar aos presentes o que estavam fazendo quando chegou a notícia do assassinato do presidente Kennedy. Eu, apesar de em 1963 já mexer com jornalismo e de provavelmente ter discutido de forma apaixonada sobre o crime, devo confessar que não lembro. Lembro, porém, e em perfeitos detalhes, do momento em que fiquei sabendo da morte matada do Generalíssimo Rafael Leónidas Trujillo, ditador da República Dominicana, em maio de 1961: pouco antes do meio-dia, na frente de uma loja esportiva que ficava na praça La Estrella, de Caracas, um homem corria com um radinho de pilha na mão, gritando: "Mataram ele! Mataram Trujillo!". E eu corri para casa a fim de contar à família.

À direita, outro flagrante do dia-a-dia da República Dominicana. No novo romance, Vargas Llosa (acima) procurou fugir da armadilha do engajamento, o que não conseguiu em sua biografia: em 1990, cedeu à tentação de concorrer à Presidência do Peru na eleição que consagrou Alberto Fujimori

Tinha razões privadas para entusiasmar-me: no apartamento do andar de baixo morava Juan Bosch, grande escritor e líder da esquerda dominicana, que seria o perdedor da guerra civil de 1965. Mas na Venezuela a notícia era importante. Meses antes, Trujillo tinha tentado assassinar o presidente Rómulo Betancourt, primeiro presidente civil depois da ditadura do general Pérez Jiménez, o que levaria a Organização dos Estados Americanos (OEA) a exigir a ruptura continental de relações diplomáticas com São Domingos (então Ciudad Trujillo), com o que começou a derrubada do regime trujillista.

Com esses antecedentes, é fácil entender meu interesse pelo novo romance de Mario Vargas Llosa, *A Festa do Bode*, cujo enredo recupera, com minuciosa exatidão, as corrupções e atrocidades das três décadas do "trujillato". O tema é prato feito para um romancista de vastas ambições como Vargas Llosa. A ditadura trujillista é o modelo platônico das satrapias latino-americanas na versão surrealista que costumam ter nas águas do Caribe. Vargas Llosa compendia com brutal realismo o repertório enciclopédico das infâmias políticas e pessoais do trujillismo: a violência e os tubarões que devoravam os torturados; as negociatas que fizeram de quase todos os dominicanos empregados ou dependentes econômicos do Estado, isto é, da família Trujillo; os abusos de poder levados até a farsa, como a elevação a general-de-brigada do filho do ditador, Ramfis, aos 10 anos; a cumplicidade ignorante ou oportunista dos Estados Unidos na perpetuação do regime. Não falta nem o detalhe de "realismo mágico" da viúva do ditador, que, por avara e desconfiada, termina por perder os milhões guardados em contas bancárias no exterior ao esquecer os códigos. Só a história dominicana conseguiu burlar a crônica de *grotesqueries* do romancista: quando *A Festa...* foi publicado na Espanha, em abril deste ano, um dos candidatos das eleições presidenciais dominicanas era um de seus personagens reais, o fiel trujillista Joaquín Balaguer, que tentava a sua oitava presidência aos 94 anos, cego e quase paralítico.

Um imprudente crítico inglês proclamou recentemente que *A Festa...* (no original, *La Fiesta del Chivo* – "chivo", "bode", era o apelido popular de Trujillo, conhecido pelo seu apetite sexual) é não apenas o melhor romance de Vargas Llosa, mas também o maior romance latino-americano de todos os tempos. Com todo respeito, essa é uma opinião de gringo deslumbrado. O "romance ditatorial" é todo um gênero da literatura hispano-americana, embora bastante recente. Um guatemalteco, Miguel Ángel Asturias, conseguiu fabricar uma reputação internacional e receber o Prêmio Nobel, em 1967,

FOTOS: HENRI GAUTIER/KEYSTONE / BRUNO ALVES/REFLEXO

com um romance fracote, mas pioneiro, *O Senhor Presidente* (1946). Na década de 1970, o cubano Alejo Carpentier, o colombiano García Márquez e o paraguaio Roa Bastos cultivariam o gênero com maior sucesso. Mas pode observar-se aqui um fenômeno curioso, que eu saiba ainda não estudado: é possível afirmar que os melhores romances sobre as ditaduras latino-americanas foram escritos por europeus. Talvez o maior deles seja *Tirano Banderas* (1926), do espanhol Valle-Inclán, do qual a obra de Asturias é apenas um eco; enquanto *Nostromo* (1904), de Joseph Conrad, é uma obra-prima do romance mundial. Outro espanhol, Francisco Ayala, refugiado republicano que morou um tempo no Brasil, autor do díptico *Muertes de Perro* (1958) e *El Fondo del Vaso* (1962), é também menção obrigatória.

Cabe perguntar as razões desse paradoxo literário, e vale a pena fazê-lo na medida em que ilumina o valor de *A Festa...* Para isso podemos usar conceitos do outro Vargas Llosa, o grande crítico que já disse que, "quando quero escrever sobre política, escrevo ensaios, ou artigos, ou conferências". Quer dizer que o tema político representa, para todo romancista, a tentação demasiado forte de interpretar a realidade em termos que fogem do domínio ficcional, especialmente quando a realidade política afeta as suas posições ideológicas. A ficção, afirmava Balzac, é "a história privada das nações"; mas a história pública pertence a outros gêneros. Ora, os "romances ditatoriais" hispano-americanos, a sátira de Carpentier, o lirismo surreal de García Márquez e o delírio cartorial de Roa Bastos, excelentes como são, não conseguem evitar a armadilha ideológica. Não necessariamente porque sejam autores de esquerda – embora isso ajude –, mas porque, como as fracassadas tentativas de escrever "*the great American novel*", a tarefa de descobrir e revelar a essência político-histórica de um país ou um continente entorpece as funções estéticas do romance. Valle-Inclán e Conrad, que não aspiravam à alta missão de iluminar seus concidadãos, mas apenas a escrever um bom romance, conseguem apreender a realidade latino-americana com maior precisão e nitidez, porque a observam com a olímpica e fugaz isenção do rabo do olho.

Vargas Llosa, mais como agudo teórico literário que é do que como ideólogo liberal, evita com todo cuidado a armadilha ideológica em *A Festa...* Seu objetivo é contar uma história bem contada e deixar que o leitor tire as conclusões (que, aliás, coincidem com a interpretação ortodoxa da esquerda: o trujillismo nasce da intervenção americana e se perpetua graças aos mais mesquinhos interesses americanos na região). Como no caso de *A Guerra do Fim do Mundo* (1981), Vargas Llosa preparou-se prodigiosamente durante quatro anos, lendo, visitando o Brasil, entrevistando testemunhas. A ambientação e psicologia dominicanas são, pelo menos aos olhos de quem conhece a ilha mas não é dominicano, impecáveis. A isso deve acrescentar-se uma técnica ficcional de grande sofisticação, embora já bastante familiar para seus leitores: as abruptas mudanças de pontos de vista, embaralhando tempos e lugares, usando como eixo duas histórias que vão avançando de maneira fragmentada até o desfecho. Trata-se da brutal história da filha de um figurão do regime – apenas entrada na puberdade e usada como oferenda sacrificial para reconquistar a simpatia de Trujillo – e a do grupo de homens que consegue matar o tirano.

FOTO KEYSTONE

Rafael Trujillo (acima, ao lado de um ator fantasiado de Cristóvão Colombo) foi um capítulo típico na história das ditaduras latino-americanas. O retrato romanceado desses governantes gerou uma vertente literária, que tem em Roa Bastos, García Márquez e no próprio Llosa alguns de seus expoentes

Todos os recursos – exceto a prosa, que parece cansada – funcionam com perfeita eficácia, segundo o princípio estabelecido pelo crítico Vargas Llosa: "Quanto melhor seja a construção do romance, melhor será a compreensão do mundo que evoca". E, de fato, o livro poderia ser usado numa aula de história ou ciências políticas na medida em que permite ver de dentro um período trágico da República Dominicana. Como romance, infelizmente, é um artefato gelado e sem vida, um triunfo da técnica literária que faz uma narrativa ágil e interessante de uma matéria inerte. Nem por isso vale menos. A obra de um autor pode também ser julgada, com a devida admiração, pela qualidade de seus insucessos, da mesma maneira que a maturidade e a riqueza de uma literatura ficam evidenciadas pela qualidade de seus autores menores. O fato de que um dos romances menos inspirados de Vargas Llosa seja ainda um livro digno de ler é sinal de que estamos ante um grande escritor. Mais ainda: o autor do melhor romance político latino-americano, *Conversa na Catedral*. Nele não aparece o ditador Odria, mas há uma inesquecível "história privada de uma nação", o Peru do jovem Vargas Llosa no início da década de 50.

O Que e Quanto

A Festa do Bode, romance de Mario Vargas Llosa. Ed. Mandarim, 456 págs., R$ 37

NOTAS

Lembranças expostas

Em *Chove sobre Minha Infância*, Miguel Sanches Neto descreve memórias da vida comum, mas não toca o extraordinário. Por José Castello

A epígrafe, de Helder Macedo, faz uma promessa que não se cumpre: "Este livro não é sobre mim, mas a partir de mim". Ainda assim, ela aponta a encruzilhada em que se desenrola esse *Chove sobre Minha Infância* (ed. Record, lançamento neste mês), primeiro romance do crítico literário paranaense Miguel Sanches Neto. Se for um romance – mas não parece ser um romance –, o livro de Sanches não é bom. Talvez seja melhor lê-lo, ainda que contra a vontade do autor, como o livro de memórias que parece ser.

Se for um livro de memórias, ainda assim, *Chove sobre Minha Infância* não chega a ser um bom livro, embora tenha momentos delicados, alternando com outros, muitos outros, que rondam o banal. Clichês politicamente corretos, lições de vida que nos fazem corar, segredos de polichinelo. Mas, mesmo não sendo um bom livro de memórias, o que se realça, se o lemos assim, é outra coisa: o destemor de um jovem crítico que agora decide, ele também, se expor ao julgamento dos que julgou; e, em vez de se amparar no suposto saber do crítico, em seu porte de árbitro, Sanches surpreende, oferecendo a seus leitores aquilo que tem de mais frágil, de mais pessoal. Oferecendo a outra face.

O percurso pessoal de Miguel Sanches Neto, a julgar pelas informações que aparecem em seu livro (se o tomamos como o livro de memórias que parece ser), é cheio de provações. Do pai, restou-lhe o retrato de casamento, o mesmo que está no túmulo. Criado por um padrasto severo, dividido entre a obrigação de seguir o papel que a família lhe destina (de trabalhador braçal) e se entregar aos gozos do espírito (a literatura), Sanches atravessou pequenos infernos até se tornar o escritor que é. Fantasias sexuais, enxadas, sacos de cereais, bichos, surras e, sobretudo, os dois pais, um vivo, outro morto, costuram seu relato. "Pra que nasça um pai preciso matar o outro?", ele se pergunta. Para concluir: "Matar pessoas mortas é sempre muito mais demorado". Conclusão que o romance só vem reforçar.

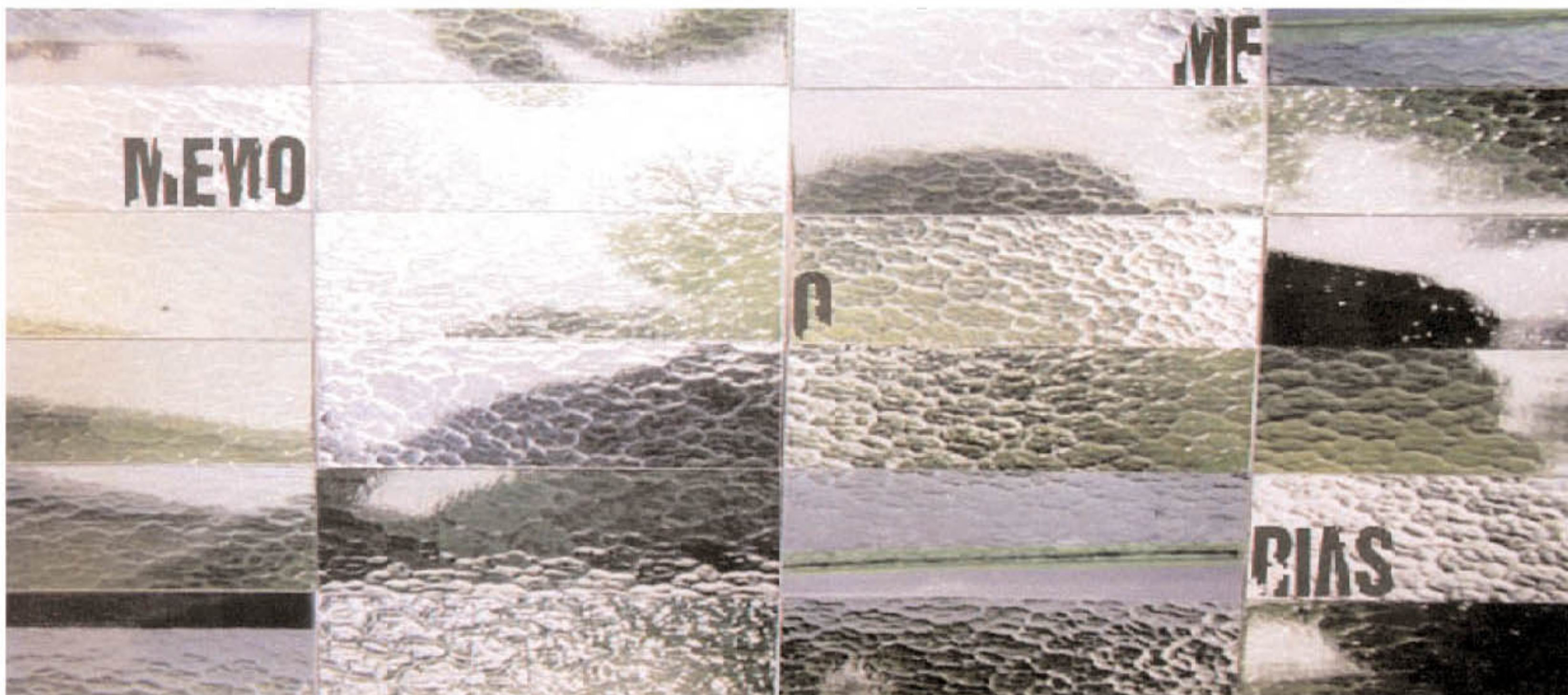
O problema do livro, se o lemos como as memórias que parecem ser, é que Sanches retrata, sim, os horrores da vida comum, mas sem conseguir tocar o extraordinário que sob ela se esconde. Relata a suspeita da mãe de que talvez tenha uma lesão na cabeça e precise tomar Gardenal, remédio que poderia curar a mania de poesia. Vai ao bordel, trabalha como vendedor de laranjas, matricula-se na escola agrícola, apaixona-se pela secretária, compra um exemplar de *O Capital*. Pesa 57 ou 58 quilos, mas deve carregar sacos de mais de 60. E, quando foge, refugia-se no cemitério, ao lado do túmulo do pai (pai que, ao final, graças à intervenção de uma irmã, descobrirá que foi idealizado). "Meu pai viveu 32 anos, eu já ultrapassei esta idade. Estou no limite", diz, justificando o livro que escreveu. "Caso venha a morrer jovem como meu pai, não transferirei este legado de silêncio a ninguém." Ato, sem dúvida, de grande dignidade, ele não basta, contudo, para salvar o romance – que seria, talvez, mais bem-sucedido se decidisse se assumir como aquilo que de fato é: uma catarse. Acontece que a literatura, mesmo quando tramada sobre dolorosas lembranças pessoais, não é catarse. Basta pensar num autor como Franz Kafka, cuja penosa vida pessoal está entranhada em cada linha que escreveu; suas grandes narrativas, apesar disso, são indiferentes aos apelos da memória.

A capa do livro (na pág. oposta) e ilustração de Nina Moraes para o universo do autor (abaixo)

Há no livro de Sanches, ainda, uma entrega, uma doação pessoal tamanha que as ressalvas ao romance podem ser tomadas, quase, como ressalvas ao autor – e não é esse o caso. Impasse que conduz de volta à pergunta: por que, para fazer sua estréia na ficção, um crítico literário foi se esconder sob a memória? É difícil crer que o crítico sofisticado tenha cedido a tal confusão entre literatura e experiência. Talvez ainda, vale cogitar, esse retorno ao passado faça parte de uma estratégia meio suicida de Sanches. Ao fim do mergulho dramático, o que podemos ver, se agüentamos ver, é o sangue da crítica que, enfim, jorra (da crítica que, apesar de exceções como o próprio Sanches – que escreve em **BRAVO!** –, anda tão gelada, tão opaca). Mas não será atribuir razões fantasiosas ao que talvez não passe de um caderno de notas?

Talvez haja ainda uma maneira invertida de ler o livro de Sanches: fingindo que são falsas as informações que são verdadeiras e, nesse caso, tomando Miguel Sanches Neto como uma espécie de heterônimo de Miguel Sanches Neto. Nesse caso, toda a sinceridade do autor seria apenas um jogo cruel a que ele submete seu leitor – e a idéia das memórias perde o sentido. Seria preciso, contudo, conhecer pessoalmente Sanches e sua vida para, confrontando a vida do autor com o relato do livro, verificar até que ponto essa hipótese pode funcionar. Também não é o caso – até porque, para ler um livro, não deve ser necessário ler, simultaneamente, seu autor. Um livro se basta.

Podemos ainda imaginar que Sanches tenha se atemorizado no momento de inverter as máscaras e se ver como ficcionista. Tentou safar-se disso recuando no tempo, abrigando-se na memória remota, ali onde a imaginação, de tão exuberante, parece ser coletiva, e não mais individual. Assim talvez, dividindo o que é seu com uma espécie de lastro impessoal, pudesse escapar à fúria de seus pares. Mas essa ainda é só uma possibilidade. Feita a catarse, que deve ter lhe trazido grandes benefícios pessoais, espera-se de Sanches Neto, agora, o romance que prometeu. Quanto ao crítico, não se pode negar, ele sai engrandecido de *Chove sobre Minha Infância*, porque nos mostra que, sob a capa engomada de juiz, também existe um sujeito frágil.

Para continuar com Kafka: em um de seus relatos inacabados, *Esboço de uma Autobiografia*, ele nos diz: "Confissões, com efeito, só são possíveis antes ou depois do ato. O ato não permite a existência de mais nada para além de si". Melhor aguardar que Sanches, enfim, se esqueça do que viveu e, liberto, se ponha a escrever.

Letras de luxo

Confraria de bibliófilos lança edições primorosas de autores brasileiros

A Confraria dos Bibliófilos do Brasil, associação idealizada e fundada em 1995 pelo engenheiro e editor José Salles Neto, 51 anos, surgiu com o propósito de publicar, em formato especial, livros de autores nacionais. De tiragem limitada ao número de sócios, as edições apresentam, entre outras características, impressão tipográfica em face única de página, encadernação em capa dura ou papel artesanal e cadernos costurados manualmente, o que torna o acabamento primoroso. O sexto e mais recente lançamento da sociedade – que tem *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, e *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa, entre seus títulos, já esgotados – é *Poesias de Augusto dos Anjos* (R$ 130), com seleção e apresentação de Ferreira Gullar e ilustrações de José Antônio van Acker, que assina e numera cada um dos exemplares dos membros da confraria. Considerado por Drummond um "poeta singular da língua portuguesa", Augusto dos Anjos (1884-1914) foi original ao ter construído por meio de uma linguagem técnico-científica, com alguns traços simbolistas e outros já modernistas, metáforas sobre a decomposição humana, que expressam uma visão angustiante acerca da existência e causaram tanto admiração quanto repulsa em sua época.

Como os outros volumes, este destina-se aos apreciadores dos chamados livros de arte. Contando atualmente com cerca de 200 integrantes, entre eles José Mindlin, a CBB pretende ampliar esse número para até 250. Para se tornar um associado, o interessado deve se comprometer a comprar as novas publicações (entre R$ 100 a R$ 150 cada uma), lançadas com a regularidade de duas por ano. Maiores informações: tel. 0++/61/368-1792 e 381/5605. – HELIO PONCIANO

Capa do novo título (acima) e ilustração de Van Acker (à esquerda): artesanato

Antes de Bovary

Sai em português livro da fase romântica de Flaubert

Aquarela de Delacroix presente na edição: miragem

Antes de inaugurar o romance realista na história da literatura, Gustave Flaubert (1821-1880) publicou aos 20 anos uma novela autobiográfica tipicamente romântica. Escrita em apenas dois meses, *Novembro* (Iluminuras, 220 págs., R$ 28) é a obra de juventude do escritor francês e o relato de uma viagem de um jovem ao Oriente. Na verdade, o personagem não viajou, nem sequer saiu de sua casa – tudo que se passa é um devaneio, uma miragem, um sonho do que seria o Oriente. Enquanto anda sozinho na pequena cidade em que mora, sua imaginação o conduz a outros lugares e a uma falsa harmonia com a natureza. No fim do livro, vê-se o narrador subjetivo (em primeira pessoa) ceder lugar ao objetivo (terceira pessoa), passagem que anuncia o futuro narrador de *Madame Bovary* (1857).

Em ambas as obras, os personagens debatem-se contra o meio, estão aflitos com o cotidiano e desejam mudá-lo. A leitura de *Novembro* é fundamental não apenas para acompanhar a construção do estilo de Flaubert e a mudança que se deu em seu discurso literário, mas também para identificar o nascimento do Realismo na literatura.

Essa edição é acompanhada de 13 cartas que Flaubert escreveu ao amigo Louis Bouilhet – quando visitou o Oriente pela primeira vez –, em que descreve as impressões, as aventuras e as experiências sexuais da viagem. A correspondência é precedida de aquarelas e desenhos de Eugène Delacroix. – HP

O BARROCO BEM TEMPERADO

O romance *A Duquesa e o Céu* confirma o escritor Sergio Lemos como um dos maiores virtuoses que a língua portuguesa já teve

Por Almir de Freitas

Dois anos depois de vir a público pela primeira vez, póstuma já, com os poemas de *A Luz no Caleidoscópio*, a literatura de Sergio Lemos volta a mostrar que não era apegada à escrita fácil, tão fácil de fazer quanto de consumir. Em prosa agora, no romance *A Duquesa e o Céu*, Lemos exibe um domínio raro da língua portuguesa por meio da voz "afetadamente clássica, até arcaizante", como ele mesmo definiu, de um narrador atemporal, como é explicado, já de início, pelo personagem-autor ao seu psicanalista.

E começamos assim, com um recado ao analista, uma narrativa improvável, barroca em mais de um sentido. No Brasil assediado por corsários lá pelos "seiscentos e poucochito", gente simples numa praia de São Sebastião, São Vicente ou Paranaguá (tanto faz, apenas um povoado qualquer, ou o Povoado), assiste à chegada de uma duquesa vinda do Reino de além-mar que se enclausura em velho fortim na baía. A fidalga, o leitor será informado, tal qual uma Joana d'Arc (ou "de Arco") portuguesa, atravessou o mar em busca de um ferreiro, mouro degredado, incerto filho de ninguém menos que el-rei dom Sebastião, que, desaparecido sem herdeiros justamente em luta contra os mouros na África, deixou seu país nas mãos da coroa espanhola. Por graça divina e missão incerta traçada por Santa Apolônia, o reles ferreiro perdido nas praias de além-mar poderá, quem sabe, ser o libertador de Portugal.

Verdade fictícia ou engano como pretexto de literatura picaresca, o fato é que isso pouco importa. Barroco como o livro, o narrador parece saber tudo sobre o que virá, até os mistérios divinos, mas não se alonga no detalhe do que ocorre. Por que seria necessário? Basta que aconteça, e nesse acontecer passeamos pelas sutilezas e pelo contraditório do divino, entre o caráter de uma gente ainda não totalmente brasileira (e aqui vale menção à magnífica transformação de um incêndio de uma humilde palhoça em retrato de um país que está por vir), de sinais obscuros que esta alma narradora, sabendo tanta coisa afinal, não se importa em esclarecer, ou não pode.

Aos simples do Povoado pouco se dará conhecimento do que se passa, menos ainda das traições armadas por alcagüetes e espanhóis contra a bizarra restauração portuguesa. A eles não faltará, contudo, imaginação sobre quem é e o que faz em lugar tão distante a misteriosa donzela, que, da verdade de ser donzela, só sabem os leitores. Aos colonos se reservam naturalmente a dura realidade de um paraíso perdido e (estranho mundo esse) a visão de um Céu a abrir-se, exibindo Deus e os santos mártires, o narrador descrevendo a montagem de uma cenografia que, como sua prosa, barroca, entre cenas de esplendor e de grotesco. Isso não sem uma certa ironia quase borgiana, que Lemos e sua primeira alma conheciam muito bem: "Não viram, então eles (os pintores), o Céu tal como a época o imaginava (e isto poderia julgar o perspicaz leitor), mas antes a época imaginou o Céu tal como eles a viram, por feliz provisão de Deus. (...) De duas uma, sim: ou o Céu inspirou-se em tal barroco, ou se inspirou o barroco no Céu. Sendo o Céu, dentre os dois, o mais antigo, há de caber-lhe a precedência (...)".

E mais não precisaria ser dito, apenas uma única coisa de arremate: se fosse vivo, bastaria dizer que Sergio Lemos, ao escrever *A Duquesa e o Céu*, não se deixou levar pelas modas editoriais. Como morreu em 1998 sem ter uma única obra publicada, o mais exato é afirmar que, dois anos depois, os leitores da língua portuguesa ganham um presente, ao mesmo tempo em que se constata e se lamenta que ela, a língua, tenha perdido um prosador tão fino no humor, na erudição e na narrativa.

FOTO ACERVO PESSOAL

No alto, o romance póstumo de Sergio Lemos: narrativa "arcaizante", mas fina no humor, na erudição e no domínio da língua

A Duquesa e o Céu, de Sergio Lemos. Editora Record, 176 págs., R$ 18

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
FICÇÃO	**Os Dois Irmãos** Nova Fronteira 116 págs. R$ 19	**Oswaldo França Júnior**, mineiro do Serro, onde nasceu em 1936, fazia carreira na Aeronáutica quando o golpe de 1964 o acusou de subversivo. Deixou a farda, e o país ganhou um escritor. Faleceu em 1989.	A breve carreira de França Júnior – morto em um acidente de carro – teve seu momento de maior notoriedade com *Jorge, um Brasileiro*, que inspirou a série de tevê *Carga Pesada*, depois levada ao cinema. Outros títulos: *O Viúvo*, *Um Dia no Rio*, *O Homem de Macacão*.	O relacionamento entre dois irmãos tratado com a concisão emocional que se imagina nos poetas e nos mineiros.	É um assunto para bons escritores de todos os tempos. John Steinbeck, por exemplo, com *A Leste do Éden*. Entre os brasileiros, Raduan Nassar e Milton Hatoum.	Na perícia formal que o autor demonstra com simplicidade. Qualidade que levou o poeta João Cabral de Melo Neto a defini-lo como um "romancista extraordinário".	*"Havia posto fogo na casa e na plantação de um amigo e o amigo não merecia. Era uma pessoa de bem e ele havia queimado sua plantação e sua casa com tudo o que estava dentro. Havia queimado as roupas, o dinheiro."* (pág. 84)	De João Baptista da Costa Aguiar, com base em detalhe de pintura de Henri Fantin-Latour. Imagem boa, mas põe uma data na história. Não é o caso.
	A Tumba do Relâmpago Bertrand Brasil 334 págs. R$ 38	**Manuel Scorza** já era o grande romancista do Peru antes de Vargas Llosa tornar-se a atual ofuscante celebridade. Nascido em Lima, em 1928, iniciou-se jovem na literatura e na política. Morreu em 1983, em um acidente aéreo.	*A Tumba do Relâmpago*, escrito entre 1977 e 1978, encerra a trilogia *A Guerra Silenciosa*, que inclui *Redoble por Rancas* e *Garabondo, o Invisível*. Obras extraordinárias sobre violência, misérias e mistérios nos Andes peruanos.	Capítulos curtos, como contos autônomos, sobre as lutas camponesas contra um empresa americana de mineração e seus prepostos locais: latifundiários e o aparato policial.	Scorza prova que se pode fazer literatura política com a mais alta fantasia.	Em como a realidade do Peru e seu povo, tão distantes no imaginário brasileiro, são bem mais do que o Pisco Sauer e as pedras de Machu Picchu.	*"Muitos anos já se passaram, mas ainda me lembro do rosto do inesquecível assassino! Depois de tantos anos ainda tenho bem nítido nos meus olhos aquele cabelo caído sobre a verde raiva dos olhos mais belos que já existiram!"* (pág. 62)	De Silvana Mattievich. Apelo ao exótico com excesso de cores e dados visuais que quase escondem o nome do escritor.
	O Mundo Alucinante Record 299 págs. R$ 36	**Reinaldo Arenas**, nascido em 1943, foi um artista incômodo ao regime de Cuba. O exílio nos Estados Unidos e o suicídio, em 1990, deram-lhe uma notoriedade extraliterária. Mas é um escritor a ser lido.	Autor ainda de *O Porteiro* e *A Velha Rosa*, Arenas esteve no centro da polêmica pró ou contra Fidel Castro. Acusou o notável romancista Alejo Carpentier, fidelista, de tê-lo sabotado em um concurso literário. Sua autobiografia *Antes que Anoiteça* é um livro impressionante.	Livre interpretação da biografia do frade dominicano Servando Teresa de Mier, o religioso que, em meio a guerras e à Inquisição, ousou duvidar da aparição da Virgem de Guadalupe, uma devoção nacional no México.	A história de Mier é verdadeira e fantástica, e Arenas a contou "tal qual foi, tal qual pôde ser, tal qual eu gostaria de que tivesse sido".	Em como o romancista recria um país em convulsão, onde se destaca um personagem solitário e insubmisso com o qual ele se identifica.	*"De fora vinha o repicar de uma centena de sinos tocados com fúria, como se o sineiro quisesse despedaçá-los. E já era noite... E não sei por que o fiz, mas caminhei devagar até o altar e ali me agachei e pus a mão no rosto como se fosse chorar, apesar de não o fazer."* (pág.104)	De Tita Nigrí. Sobrecarga de imagens para um título com letras que força a idéia de terror.
	Octaedro Civilização Brasileira 125 págs. R$ 19	**Julio Cortázar** (1914-1984) é a outra face da esfinge Borges: tão irônico quanto, menos auto-suficiente nas suas mentiras, mas mais sonhador, até em política. É um dos autores do século.	Sua obra *Rayuela* (*O Jogo da Amarelinha*) é um dos maiores exemplos de reinvenção da narrativa romanesca na América Latina ao lado de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, *Paradiso*, de Lezama Lima, e *Três Tristes Tigres*, de Cabrera Infante.	A banalidade transfigurada em mistério, ou os mistérios de um cotidiano vivido mais na imaginação dos personagens.	A ficção de Cortázar, como a geometria e jogos de armar sugeridos em alguns títulos, atraem, confundem, cansam nos excessos, mas encantam.	No fantástico em situações realistas. O crítico Bella Josef confirma que "o objetivo do autor é o de criar novas leis contra o determinismo e a alienação impostos pela vida cotidiana".	*"Não sirvo para ir mais longe, tentar qualquer dos caminhos que outros seguem à procura de seus mortos, a fé ou os cogumelos ou as metafísicas. Sei que você não está morto, que as mesas de três pés são inúteis; não consultarei videntes porque eles também têm seus códigos, olhariam para mim como um louco."* (pág. 78)	De Evelyn Grumach. Traços de geometria ligados ao título. Elegante.
	Os Anos com Laura Díaz Rocco 470 págs. R$ 42,50	**Carlos Fuentes**, o mais importante escritor mexicano vivo, nasceu no Panamá, em 1928. Filho de diplomatas, viveu até os 16 anos no Chile, Argentina e Estados Unidos.	Com *A Morte de Artemio Cruz*, que o colocou na linha de frente do romance latino-americano, a obra de Fuentes teve uma repercussão que o levaria até ao cinema americano com *Gringo Velho*. Outras obras: *A Laranjeira*, *A Campanha*, *Cristóvão Nonato* e *A Fronteira de Cristal*.	A apaixonada memória do século 20 mexicano segundo Laura Díaz, brava e imaginária figura feminina que cruza sua vida com a de personagens reais e lendários: os rebeldes Zapata e Pancho Villa e o pintor Diego Rivera.	São poucos os painéis históricos que valem um romance, e poucos os que sabem fazê-lo bem. É o caso do México e de Fuentes.	No tom ousado do autor. Ele tem talento e autoridade intelectual para, sem perder o tom da aventura, mostrar que "esse foi um século maculado pelo crime, pelo genocídio e pela barbárie".	*"Olhando-a adormecida, Laura perguntava-se se Frida se defenderia sozinha, ou se precisava da companhia de Diego, o homem imperturbável, dono de sua verdade própria, mas também de sua própria mentira."* (pág. 174)	De José Crespo, com base em fragmento de mural de Diego Rivera. O excesso de branco esfria o resultado.
	O Quinteto de Buenos Aires Companhia das Letras 458 págs. R$ 33,50	Mais que autor de policiais, **Manuel Vásquez Montalbán** é um romancista que usa esse gênero para enredos que envolvem realidades sociais e política no lado secreto das cidades.	Nascido na Espanha, em 1939, Montalbán distancia-se também do exclusivo mundo dos crimes e investigações ao dedicar-se à poesia e aos ensaios. Obras em português: *O Profeta Impuro*, *O Estrangulador*, *O Labirinto Grego* e *Os Mares do Sul*.	Ao procurar um primo desaparecido em Buenos Aires, o detetive Pepe Carvalho redescobre os vestígios do regime militar argentino que deixou um rastro de morte no país.	Por Montalbán e sua boa pergunta na voz de um personagem: "Mas, afinal, o que vocês sabem de Buenos Aires?".	Em como o escritor, contrariando a tradição anglo-saxã dos confrontos entre russos e americanos, constrói uma aventura que mostra os horrores de uma ditadura latino-americana.	*"Estava deprimido e sempre guardo o que sobra. Na Espanha, eu cozinhava para um vizinho, Fuster, um amigo. Quando estou sozinho, esta casa se enche de convidados imaginários. Já joguei no vaso panelas de comida que custaram horas de trabalho."* (pág. 229)	De Ettore Bottini. A imagem clássica do bandonéon. Talvez pudesse ser diferente, mas é forte.
	A Chave Companhia das Letras 134 págs. R$ 21,50	Influenciado na juventude por autores ocidentais como Baudelaire, Alan Poe e Oscar Wilde, **Junichiro Tanizaki** (1886-1965) estudou na antiga Universidade Imperial de Tóquio. A partir de 1923 passa a se dedicar à literatura japonesa.	Lançado nos anos 50, antes das obras provocadoras de Mishima, o livro causou polêmica. O *The New York Times Book Review* o definiu como "um romance sério e, ao mesmo tempo, escandaloso".	Os diários íntimos – sobretudo sexuais – de um casal depois de anos de convívio. Os textos, em determinado momento, parecem revelar uma espionagem consentida entre os dois. Esse entrecho erótico espelha um Japão oculto.	Apesar da ligação antiga entre o Brasil e o Japão, são raros os romancistas japoneses em português – Yukio Mishima e um raro Kenzaburo Oe (Prêmio Nobel).	Nos códigos de conduta que impedem a afetividade, uma questão de atrair os artistas japoneses, de Tanizaki (um homem que cresceu no século 19) a um cineasta da atualidade como Takeshi Kitano.	*"Na parede, na cabeceira de minha esposa, seu vestido estava pendurado em um cabide ornado de flores artificiais e fitas que Toshiko utiliza para roupas ocidentais. Minha esposa dormia vestida apenas com uma camisola comprida. Apesar da idade, minha esposa tem um gosto jovem, e a camisola que vestia, especialmente, era de cores muito vivas."* (pág. 58)	De Raul Loureiro. Bom uso do vermelho em contraste com um desenho discreto.
	A Noite em Questão Rocco 200 págs. R$ 24	**Tobias Wolff**, nascido em 1945, é um escritor de contos por excelência, gênero de forte tradição na literatura americana. Recebeu os prêmios O. Henry (contista lendário) e o PEN/Faulkner.	Wolff escreveu dois livros de memórias precoces: *O Despertar de um Homem* e *In Pharaoh's Army*, que descreve sua participação na Guerra do Vietnã. Tem ainda em português o romance *Ladrão de Quartel*.	Quinze contos no melhor estilo afetivo, às vezes derramado, de um escritor que tenta apreender a simplicidade do modo de vida americano médio.	Essa literatura, realista e psicológica, tem instantes comoventes.	Em dois contos em que o talento do escritor vai mais longe: *A Noite em Questão* e *Uma Bala no Cérebro*.	*"Não pode acreditar que aqueles dois idiotas estão lá dentro. Divertindo-se. Brincando. Isso mostra o quanto são estúpidos, porque todo mundo sabe que não se pode brincar com videntes."* (pág.101)	Bela foto de Winston Link: uma enorme locomotiva negra a pleno vapor. Tem mistério.
NÃO-FICÇÃO	**Papel-Jornal** Ateliê Editorial 142 págs. R$ 20	**Marcello Rollemberg** nasceu em Niterói, em 1961. É jornalista, poeta, crítico literário e tradutor.	Foi crítico literário no *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Veja*, *IstoÉ* e diretor de redação do *Jornal da USP*. É autor de *Ao Pé do Ouvido*, *Coração Guerrilheiro* e *Encontros Necessários*. Organizou a coletânea *Quando Tínhamos Verbos*, com frases de Eça de Queiroz.	Artigos de jornalismo cultural divididos em duas partes: *Cena Nacional* e *Plano Americano*. O autor trata com desenvoltura, entre outros assuntos, de poesia, arquitetura, crítica literária e futebol.	Rollemberg usa um estilo limpo e bem-humorado em ensaios jornalísticos isentos de cacoetes teóricos e avalanches conceituais.	Em como o autor tem um amplo campo de observação crítica, o que permite falar de arquitetura, futebol e cinema.	*"Mas há um fato curioso nessa trajetória crítica de Sérgio Buarque de Holanda. Em determinado momento de sua vida, lá pelos idos de 1928, o moço – então com 25, 26 anos – parece ter se enfarado de tudo e largou jornais e revistas nas quais escrevia e resolveu se auto-exilar no Espírito Santo. Sem um livro sequer."* (pág. 78)	De Emilio Teixeira. Tipografia ilustrativa simples e pertinente.
	Prezado Senhor, Prezada Senhora Companhia das Letras 414 págs. R$ 33,50	**Walnice Nogueira Galvão** e **Nádia Battella Gotlib** são críticas de literatura e professoras da Universidade de São Paulo.	A tradição epistolar brasileira não é tão marcante quanto a européia. Mas a simples existência de uma exceção como Mário de Andrade justifica esses estudos.	Ensaios sobre cartas de todos os tipos – pessoais, políticas, amorosas ou imaginadas – e escritas por grandes intelectuais estrangeiros e brasileiros.	Pelos auto-retratos e cenários de época que oferecem no terreno difuso entre a ficção e a história.	Numa obra de grande diversidade de temas e pessoas, uma indicação: o estudo de Paulo Sérgio Pinheiro sobre as cartas falsas de Arthur Bernardes, que desencadearam séria crise na República Velha.	*"Tenho uma boa experiência pessoal sobre a utilidade das cartas, no meu relacionamento com Carlos Drummond de Andrade. Nós nos falávamos pelo telefone com bastante freqüência, mas felizmente também nos correspondíamos e, nas dezenas de cartas que dele recebi, há coisas que teria sido uma lástima se não tivessem sido registradas."* (José Mindlin em *Cartas, para que vos Quero?*, pág. 35)	De Ettore Bottini. Composição de caneta de pena sobre antigo manuscrito. Leve e poética.

Por Libero Malavoglia e Paulo Garfunkel